دراسات في الفن والجمال
(١)

القيم الجمالية

دكتورة
راوية عبد المنعم عباس
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

١٩٨٧

دار المعرفة الجامعية
٤٠ شارع سوتير - إسكندرية

اهـــــداء2005

ا.د.عباس عبد الحميد

جامعة الإسكندرية

دراسات فى الفن والجمال :

(١)

القيم الجمالية

دكتورة

راوية عبد المنعم عباس

كلية الآداب — جامعة الاسكندرية

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

١٩٨٧

دار المعرفة الجامعية

٤٠ شارع سوتير - الاسكندرية

إهــــداء

إلى

أجمــل ما فى الحيــاة

أبنـائى الأعــزاء

ع د

م م

المؤلفه ،،،

بسم الله الرحمن الرحيم

« إذا السماء انفطرت وإذا الكواكب انتثرت وإذا البحار فجرت وإذا القبور بعثرت علمت نفس ما قدمت وأخرت يا أيها الإنسان ما غرك بربك الكريم الذى خلقك فسواك فعدلك فى أى صورة ما شاء ركبك »(١) .

صدق الله العظيم

(١) قرآن كريم ، سورة الانفطار الآيات من ١ إلى ٨ مصحف القادسية المفسر ص٥٠٣ و ٥٠٤ .

« تصـــدير »

إن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى وهبه الله عز وجل القدرة على الاحساس بالجمال ، وتذوقه فى كل ما يدركه حوله من مظاهر الحيـــاة الطبيعية والصناعية .

والجمال – القيمة المطلقة العليا – هو الاحساس الذى يسرى فى نفوسنا فى كل لحظة ، ويتجسد فى أشياء كثيرة أمامنا فى واقع الحياة ، فالقاء نظرة متأملة على الطبيعة المخلوقة حولنا تطالعنا على آية فى الجمال الطبيعى ، تبدو في جمال الزهور العبقة ، وتناسق الأشجار ، وكذلك فى ألوان النباتات الزاهية وما تحدثه أصوات الطيور من مهرجان صوت فى شروق وغروب كل يوم ، كما تبدو كذلك فى مناظر القمر ، والنجوم ، ولحظات الغروب ، وفى زرقة السماء الممتدة عبر الأفق ... وهكذا يبدو الكون فى أجمل صورة ، فيستمتع الإنسان بجمال الخالق فى خلقه . .

ولا يقتصر الاحساس بالجمال وتذوقه على مجرد تأمل الطبيعة فحسب ، ولو أن الإنسان تأمل الواقع المادى والحيوى الذى يحياه فى بيئته ، لوجد فى كل ما يتعامل معه ضربا من ضروب الجمال الذى يروقه سواء فى مسكنه ، أو فى مأكله أو ملبسه . أو فى غيرها من أشياء .

والحق أن الله – سبحانه – قد حبا الإنسان بنعمتى الحرية والاختيار اللتين تسهمان بشكل كبير فى تنمية موهبة الحس الجمالى عنده ، وتجعله فنانا ، ومتذوقا ، وناقدا لكل ما يقع فى متناول إدراكه .

ولما كان الإنسان حرا مختارا فانه لذلك يختار ما يروقه في محيط حياته ابتداء من مسكنه وملبسه، ومأكله، وانتهاء باتجاهات فكره، فالجمال لا يقف عند حدود عالم المادة الجامد، بل يتخطاه، ويقفز إلى عالم الفكر لكي يلعب دوره في اختيار أجمل الطرق، والمسالك، أي ما يروقنا، وما لا يروقنا من مسارات الفكر.

ويتجسد الجمال في حياتنا في آلاف الطرق، والوسائل فهو موجود في عالم الفكر، والفن، وفي عالم الأدب تبرزه (فنون النثر، والشعر) متمثلا في القوافي المبدعة، وفي فصول القصص الأدبية المثيرة التي تفيض حركة وحياة وفي أسلوب الأدب الذي يكتبه الأديب الفنان بفيض تجربته، وعاطفته الجياشة التي تمثل أجمل وأغلى تجارب وجوده.

كما يظهر الجمال كذلك في إيقاع الموسيقى الخالد الذي تطرب له النفوس، وفي لمسات المصورين السحرية التي تصور الواقع في حيويته وحركته فيحس المشاهد فيها بقيمة الابتكار، والخلق الجميل الذي يبرز في انسياب الخطوط وانسجام الألوان، وفي ايقاع الحياة وهدوئها.

ولقد كان موضوع الجمال مثار تساؤل الإنسان منذ أقدم العصور، تختلف حول مصدره، وموضوعه الآراء فقد أرجعه البعض إلى هبة الاله الخالق. في حين ذهب البعض الآخر إلى القول بأن مصدره روح شيطاني، ولهذا فلا ينبغي البحث عنه.

ومع اختلاف وجهات النظر حول مصدر الجمال، وطبيعته ظهرت «مشكلة الجمال» أو الاستطيقا – التي حاولت رد الجمال بوصفه قيمة إلى منهج العلوم – بيد أن ذلك لم يقلل من قيمته، ولم يذهب بطابعه الخالد، الساحر،

أو يهدىء من عنفوانه على الإنسان الذى اختصه الله به ، وميزه بتذوقه وعشقه عن سائر الكائنات الأخرى .

ورغم المحاولات التي بذلت فى سبيل تطويع « الجمال » لمنهج العلم أسوة بالعلوم التجريبية الأخرى ، إلا أن قيمة الجمال ظلت تحتفظ بصلتها الأزلية مع عالم المثل ، ومع قيمتي الحق والخير ، ولهذا فقد أصبحت بصفتها فلسفة أو علم (الاستطيقا) بمثابة حلقة ضرورية فى بنـــاء الفلسفة على حد قول هيجل Hegel F .

وقد ظلت مشكلة الجمال قائمة منذ الأزل وحتى الآن تتعدد فيها وجهات النظر ، وتختلف حولها الآراء ، وتشيد من أجلها المذاهب ، وليس ذلك مستغرب على مجال البحث فى « الجماليات » الذى يتداخل بصورة غير مباشرة ولكن مؤثرة مع مجموعة العلوم الإنسانية ، وإن كانت مشكلاته الذاتية أو الخاصة به لا تدخل بصفة جزئية ضمن أى عنوان لهذه العلوم كعلم النفس مثلا ، أو علم الاجتماع ، أو علم الأنثروبولوجيا ... أو غيرها من علوم ، لكن ذلك لم يدحض من قيمة الجماليات التي يقوم عليها الفن فى ذاتها ، كما أنه لم يقلل من شأنها بالنسبة لهذه العلوم التى تظل على الدوام تحتفظ بقيمتها المطلقة باعتبارها قيمة انسانية . بل أنها تمثل جزء لايتجزأ من ثالوث القيم المطلقة العليا .

وللقيم الجمالية أهمية كبيرة فى حياتنا ، فالحياة بدون احساس بالجمال لاتستحق أن تعاش ، وهنا يصبح الجمال قيمة روحية كبيرة فى حياتنا ، ولو أن نظرتنا إلى الواقع حولنا تحولت إلى نظرة نفعية مغرضة لصارت الحياة مادية آلية رتيبة ، ولسادتها المنفعة والوظيفية ومن ثم يأتى دور الفلسفة

والدين ، فيخففان من غلواء هذه المادية والآلية التي تكتنف الحياة في كل جوانبها . فتحاول الفلسفة جاهدة السعي وراء التأمل الخالص في الوجود والعالم ، ويسعى الدين نفاذا إلى قلب الإنسان يغمره بالإيمان ، والأمان . أما الجمال فان عاشقه صامت ، ساكن مثل سكون الفلسفة الأم ، متأمل في عمق ، وغير عابىء بحركة الحياة من حوله ، إلا أن هذا السكون والتأمل يكون موجها بكامله نحو موضوع تأمله الذي ينفرد بالانجذاب نحوه ، ويتفرد في معايشته في صمت ومتعة ، أو في حدس ، ولذة بحيث لا يفكر في أي شيء آخر غيره ؛ فكأنه منفصل عن العالم ، لا يهدف — في هذا الموقف — إلى وظائف ، أو مسائل ، أو منافع إنما يكون النظر في ذات الموضوع فحسب هي وظيفته الأولى والنهائية .

والحق أنه لما كنا في حاجة ماسة إلى تنمية الإحساس الجمالي ، والتذوق الفني الذي يكون مضمون أي حكم جمالي ؛ لذلك فأنه يكون من واجبنا أن نعمل على تنمية الذوق الفني في وجدان أجيالنا ، وتشجيع قدراتهم على الاحساس بالجمال والإبداع في كل مايحيط بهم ، وذلك بتطبيق سياسة التوجيه والارشاد الفني عليهم منذ نعومة أظفارهم وتربيتهم على احترام القيم الفنية ، وكذلك تعويدهم على الاحساس بالجميل ، وتنمية روح النقد الفني الذي يسهم في تقدم الحضارة المادية التي غشيتها مسحة صناعية آلية ؛ نتيجة التقدم العلمي الهائل الذي كان من نتائجه إهمال تنمية الإحساس الجمالي ، وتشجيع المبدعات ما دام أن حاجه المجتمع تتمثل في تقدم العلم المادي الآلي ، وحساب مقدار المكسب والخسارة في حياة الإنسان ، ولهذا فلم تعد هناك حاجة ملحة — مع هذا الطوفان العلمي من التجارب المعملية والعلمية — إلى الإحساس بالجمال ،

أو تذوق الفن ، كما لم يعد هناك وقت أو مجال يسمح بتأمل وحدس الأشياء والتوصل إلى إبداعاتها ، أو النفاذ إلى أعماقها ، فهذا الفعل قد لا يحقق منفعة عاجلة ، أو ملموسة فى إطار الحضارة ، والنهضة العلمية الآلية التى أصبحت قيمة من قيم المجتمع الحديث .

إن اتباع سياسة التوجيه فى التربية الجمالية ، والتمرين على الإحساس بالجمال ، وكذلك تذوق الأعمال الفنية . فضلا عن اكتساب الخبرة فى مجال التذوق والحكم الجمالى ، وما يترتب على ذلك من وسائل التعبير الفنى ، كل ذلك إنما يعد من أهم وسائل التربية الجمالية والفنية للانسان وخاصة فى مراحلها الأولى .

والتربية عن طريق الفن تتطلب تزويد النشىء بالحس الجمالى ، وتقوية ملكة الملاحظة والتأمل ، وتشجيع القدرة الدقيقة على التعبير الفنى ، وإثراء ملكة الخيال عندهم ، مما يساعدهم على اكتساب الكثير من الخبرات العلمية ، والخلقية والاجتماعية ، والفنية ، كما ينمى فى نفوسهم روح المثالية والحس الجمالى .

ورغم أننا لم نغفل فى دراستنا مثال الجمال بالذات ، على نحو ما جاء عند أفلاطون ، فاننا نحاول من جهة أخرى دراسة الجانب العملى من التجربة الجمالية الذى يحقق لتجربة الجمال الوجدانية جانبها الحيوى والواقعى فى حياة الأفراد والجماعات .

وإذا كنا فى عصر ينحو إلى العلم والتجربة ، ويشجع الاتجاهات العملية من أجل تحقيق سعادة الإنسان ، فانه ينبغى علينا أن نتناول قيمة الجمال العليا ، ونضعها فى متناول الفرد ، وذلك عن طريق ادخالها حياته ، وتعويده

على الاحساس بها ، والسعي فى طلبها ، ومحاولة خلقها فى كل لحظة باعتبارها قدرة على التذوق المستمر الذى يعطى الحياة مذاقا ومعنى ، كما نحاول بدورنا أن نفسح لها مكانا فى كل منزل وموقع عمل ، وفى كل شارع ، وميدان في المدينة الصناعية الكبيرة المزدحمـــة التي تعيش ، وتعمل وسط مناخ آلى ، سريع ورتيب .

وهكذا تبرز الحاجة الملحة إلى الدراسات الجمالية والفنية فكما أن الإنسان يكون فى حاجة إلى إشباع حاجاته الضرورية التي تعينه على الحياة مثل الغذاء والمسكن والملبس ، فانه إنما يكون كذلك فى مسيس الحاجة إلى وجدان قادر على استلهام الجمـال ، وتأمله ، والبحث عنه فى منزله ، وفى مجتمعه ، وكذلك في آثار حضارته ، وفى قيمه التاريخيه والقوميه .

وعلى هذا النحو ـ يمكننا القول بأنه كما يحتاج الفرد منطقيا إلى متطلبات الحياة الضرورية ، فانه يحتاج سيكلوجيا إلى الإشباع الوجدانى وتعود الإحساس بالجمال ، وتنمية المشاعر الرقيقة ، والمواجد الملهمة .

والذى لاشك فيه أن الفنون هى الواجهة الحضارية لأى مجتمع من المجتمعات ، فعن طريقها يقاس مبلغ تقدمه وازدهاره .

وإذا كانت الفنون هى التعبير عن الوجدان الإنسانى والدوافع البناءة فيه ، فانها من ثم تمثل نبض الحياة ، كما تعبر عن مسيرتها الحية .

والحق أن الدافع الأساسى للتقدم فى ميادين الحياة المختلفة ، والطاقات الخلاقة ، انما ينبثق من الشعور الحس ، المتدفق الذى ينظمه الفن ويثقله الإبداع ، ويثريه فى مجالات الفنون المختلفة ، فى الشعر والنثر ، والغناء ، والموسيقى ، وكذلك فى التصوير ، والنحت .

ولما كان عمر الفن هو عمر الانسان ، وتاريخه وهو تاريخ البشريه فى مختلف حالاتها النفسية ، سواء كانت تراجيدية (مأساوية) أو سعيدة ، فقد أصبح الفن هو التعبير القوى عن آمال الانسان وأحلامه ، عن دوافعه الشعورية واللاشعورية ، ومن ثم يكون بالنسبه له مرفأ الراحه والأمان ، ومتنفث الفكر ، ووسيلة تحقيق السعادة واللذة .

إن تاريخ الفن يحدثنا عن أغانى العمل الجماعية ، كذلك ترسم لنا صور الآثار القديمةرموزا لأنواع الرقص الجماعى ، الذى كان يمارس من أجل زيادة المحاصيل ، أو للتعبير عن السعادة والشكر للالهة . كما تبرز لنا فنون القدماء مقدار ما أسهم به الفن فى مجالات الدين ، والحياه الاجتماعية والحربية، وأثر الفن على المحاربين أثناء خوض غمار الحروب ، وفى لحظة إرهاب العدو .

ولم يستثن مجال الدين من تأثير الفن عليه ، فقد كانت المشاعر المصاحبة للدين من الخوف والرجاء والرهبة محل تصوير واهتمام فنى بالغ ، كما قام القدماء باستخدام الفن فى صناعة تماثيل يبتدعونها لآلهتهم ، ويقدمون لها القرابين وهم ينشدون الأناشيد الدينية ، وهكذا صارت العبادة المفضية للنجاة تبرز فى كل لون من ألوان الفنون الجميلة منذ أقدم العصور .

وهكذا تبرز لنا الواجهة الحضارية للفن والجمال فلم يكن الفن فى يوم ما عبث لا طائل تحته ، ولا جدوى منه بل كان تعبيراً عميقاً صادقا عن نفس الانسان ، وترجمه صادقة لمشاعره واستجاباته الطبيعية للبيئه الاجتماعية التى يعيش فيها .

ولما كان موضوع الجماليات والفنون من الموضوعات التى تطرح نفسها

على بساط البحث فى مجال الفلسفة والعلم فقد كان من الضرورى أن نعرض له فى هذا الكتاب ، خاصة وأنه كان من بين الموضوعات الهامة الذى يجد له جمهوره ونقاده ، كما يجد له عشاقه وأعدائه ، وغير المكترثين به من أصحاب مذهب المنفعه ، أو التجريبيين الذين ينكرون قيمة موضوعاته فى حياة الانسان لأنها ـ فى تصورهم ـ لا تؤدى إلى نفع عاجل .

وكيف يتسنى لهؤلاء إنكار أهمية الفن وهو مرتبط بمبدأ الحياة ، ومصاحب لمواكبها ، ومقترن بغايتها النهائية فى تحقيق السعادة .

ولما كان الانسان يسعى مجتهدا فى طلب السعادة ، وكانت الأخيرة مقترنة بالفن ، ومن ثم فقد دأب الانسان على خلقه واستلهامه والتعبير به عن سعادته القصوى .

والحق أن مطلب الجمال الفنى مطلب خالص ، وحاجه نفسيه بريئة من الغرض والمنفعة ، ومن ثم فلم يكن الاتجاه للفن يروق أصحاب المنفعة ، أو التجريبه من الناس ، فهو شحنة وجدانية خالصة ، وإحساس بالجمال والابداع لا هدف من ورائه ، ولا منفعه فى سبيله ، فهو كالفكر الخالص سواء بسواء ، فالمعرفة الخالصة لا مأرب لها ، ولا هدف منها سوى التفسير فحسب فعندما نكون بصدد تحليل وتفسير المعرفة الخالصة فاننا لا نسعى لتحديد نتائجها أو أغراضها ومنافعها بقدر ما نسعى لتحليلها بهدف التحليل والتفسير دون أى نظر أو إعتبار لما يسفر عن هذا التحليل أو التفسير من نتائج . وهكذا شأن الفن فهو الشعور ، والحدس الخالص الذى يستشعره الانسان بدون أى مطلب ، أو هدف ، أو غاية .

وقد آثرنا أن نتناول فى هذا الكتاب مجموعة من الموضوعات والقضايا

المتعلقة بقيمة الجمال (النظرية) ، وبعض قضايا الفنون التي تشغل بال المتخصصين والمهتمين وجمهور القراء .

ومما تجدر الاشارة إليه أن فلسفة الجمال « وإن كانت تنطوى على جانب نظرى ذوقيمة تاريخية ، إلا أنها تتضمن جانبا عمليا متماس مع واقع الانسان ونفسيته ، وذوقه العام . وهذا الجانب الأخير الخاص بالممارسه العملية هو ما نود الاشارة إليه ، وتحليل مضمونه ، وتفسير موضوعاته . فان الهدف الأساسى من الدراسة الجمالية هو تنمية الحس الجمالى عند أجيالنا ، وتعريفها بقيم ومبادىء الفن ، وكيفية تذوقه ، والحكم عليه ، حتى يتمكنوا من بناء مستقبل مشرق جميل يكون أبناؤه قاعدة عريضة من المتذوقين .

وقد أردت فى عرض هذا الكتاب الخاص « بالجماليات والفنون » أن أكون — بقدر المستطاع — شمولية الرؤية ، فقمت بعرض تاريخى فلسفى للجمال . باعتباره قيمة مطلقة عليا ، ثم تتبعت نشأة الدراسات الجماليه والفنية إبتداء من العصر اليونانى وحتى العصر الحديث وكذلك قمت بشرح وتحليل بعض الآراء ذات الأهمية فى تفسير الظاهرة الجمالية والفنية ، وبعد ذلك تطرقت إلى عرض الاتجاهات النظرية ، والتجريبية فى علم الجمال الحديث .

والحق انه لم يفتنى أن أعرض للمدارس الجمالية (الاستطيقية) ، مع عرض مناهجها المختلفة . وفى فصل آخر قمت بالاشارة إلى عناصر العمل الفنى ، وأوضحت تفسيرات الاستطيقيين بشأن تفسير ظاهرتى الجمال والفن . كما عرضت لأنواع المدارس الفنية ، وقمت بتحليل مضامينها . أما الفصل الأخير فقد عرضت لتفسيرات الظاهره الجمالية والفنية .

وعلى هذا النحو أكون قد توخيت الجانب النظرى والتاريخى فى هذا

الجزء الأول ، وهو الخاص « بدراسة القيم النظرية ، ونشأة الجمال والفن » وكان هدفى من هذا التعريف هو تعريف القارىء بالمفاهيم الكلية بفلسفتى الجمال والفن .

ولن أغفل وأنا أمهد لمقدمة الجزء الأول من كتابى أن أشير فى نبذة سريعة إلى الجانب العملى منه ، والذى سيكون موضوع بحثى فى الجزء الثانى ، والخاص باتجاهات التربية الجمالية ، وأثرها على الذوق العام » ، حيث أشير فيه إلى عدد من القضايا الخاصة بالذوق العام ، وأسباب هبوط مستواه مع عرض لأبرز المشاكل التى تقف حجر عثرة فى طريق تكوين حياة الفرد الوجدانية ، والكشف عن الآثار المدمرة لهذا العصر — المتسم بالمادية والآلية ، والايقاع السريع — على مواجد الأفراد والجماعات :

ولا يفوتنى وأنا أبحث فى قضايا الجمال والفنون الجميلة أن أذكر بكل الفخر ، والاعتزاز والعرفان بالجميل أستاذى الجليل ووالدى البار : الاستاذ الدكتور محمد على أبو ريان مدير المركز القومى للتراث والمخطوطات بجامعة الاسكندرية ، وأن أشكره على عطائه الجزل لى ، ولكل أبنائه البررة من جيل الباحثين وكذلك على إسهاماته المبتكرة ، والبناءة فى مجال الدراسات الفلسفية بشكل عام ، والجمالية والفنية بشكل خاص .

والله الموفق إلى سواء السبيل .

دكتورة / راوية عبد المنعم عباس

الاسكندرية — جليم ٢٠ ديسمبر ١٩٨٥ م

الموافق ٨ ربيع الآخر ١٤٠٦ هـ .

الفصل الأول

النشأة التاريخية لفلسفة الجمال في العصرين اليوناني والوسيط

* تمهيد

١ — العصر اليوناني

أ ـ سقراط .

ب ـ أفلاطون .

١ ـ الجمال بالذات موضوع محاورات أفلاطون .

٢ ـ مراحل الوصول إلى الجمال المطلق .

٣ ـ أسطورة فيدروس والجمال المطلق .

٤ ـ الجميل في ذاته .

٥ ـ الحب الأفلاطوني (المثالي) .

٦ ـ أفلاطون والفن الجميل .

٧ ـ الرؤية الجمالية الموضوعية المثالية .

٨ ـ الفنون عند أفلاطون .

٩ ـ تعليق وتقييم

جـ ـ أرسطـو

١ ـ الفن والمحاكاة عند أرسطو .

٢ ـ نظرية المحاكاة بين أفلاطون وأرسطو

د ـ أفلوطين .

٢ ـ العصر الوسيط :

أ ـ عند المسلمين .

ب ـ عند المسيحيين .

تمهيـــد :

ليس هناك من شك فى وجود ارتباط أزلى بين تاريخ الجمال والفن وتاريخ الإنسان . على مر العصور ، وآية ذلك أن تاريخهم المشترك هو تاريخ حياة المجتمع ، والحضارة ، والفكر ، والحرية بوجه عام ، فالجماليات والمبدعات التى تعبر عن نهضة الشعوب لاتنفصل تماما عن مسيرة فكرها ، ولاتستقل عن عبقرية مفكريها وفنانيها ، إن لم تكن هى التعبير الوحيد الحقيقى عنها والترجمة الصادقة لها .

وإذا نظرنا إلى تاريخ الإنسانية منذ مطلع فجرها لألفينا الإنسان فنانا ، وشاعرا ومغنيا ، وخطيبا ، ورساما ونحاتا . يشهد بذلك ما خلفته لنا آثاره التليدة من مظاهر الفن والإبداع ، خاصة فى فنون العمارة وهندستها على مر العصور .

ولما كانت هذه الدراسة الجمالية تستهدف تعريف فلسفة الجمال ، وعلم الجمال ، والإنطلاق منهما إلى عالم الفن وآثره على الحضارة ، ثم دور الجمال والفنون فى تنمية ذوق الإنسان المعاصر ، والتسامى بمشاعره المرهفة ، ووجدانه إلى آفاق الفن الجميل ، فقد آثرنا أن نلقى الضوء على النشأة التاريخية لفلسفة الجمال منذ عصر اليونان باعتبارها قيمة مطلقة عليا ، ثم كيف تطورت هذه الفلسفة إلى الاستطيقا مع مطالع العصر الحديث ، محاولين فى كل مرحلة ابراز أهم قضاياها ومسائلها .

وقد ظل الجمال — على مر العصور — قيمة من القيم المطلقة العليا التى ينشدها الإنسان ، كما كان هدف يسعى إليه الفنان فى تحقيق أعماله الفنية .

كما ظلت الصلة قائمة بين دراسة الجمال ، وبين الفن ، وفلسفته ، رغم أن دراسة الأول تختلف عن الثانى لأنها لاتهتم بغير الإحساس الجمالى ، ومبلغ تحققه فى الأعمال الفنية الجمالية . فى حين تختص الثانية ، بتصنيف العمل الفنى ، وتحديد خصائصه ومميزاته ، وتتبع تاريخه ونسبته ، ومقدار تحقق شروط عمل الفنان .

ومع أن هناك كثيرا من المحاولات التى بذلت لفصل الجمال عن الفلسفة ، وتحويله إلى علم تجريبى أسوة ببقية العلوم التى استقلت عن الفلسفة واتخذت لنفسها مسارات تجريبية ، إلا أن تحويل فلسفة الجمال إلى علم الإحساس أو الاستطيقا ، ومحاولة ادخاله ضمن قائمة العلوم التجريبية هو من قبيل المحاولات ، لأن استقلال الجمال عن ثالوث القيم يعنى اهداره كقيمة ، والعبث بتاريخه العريق الذى نشأ مع وجدان الإنسان وتساميه . أما تطبيقه على الأعمال الفنية فى سبيل اصدار أحكام تقديرية على مبدعات الفن فهذا أمر ممكن ، بل هو ما نرمى إليه من هذا البحث ، فنحن لا نود أن يظل الجمال فى برجه العاجى ، فى قمة عالم المثل بعيدا عن واقع الإنسان الذى ارتبط به وجوده ، بل أردنا أن نجعل من فلسفة الجمال ، قيمة مطلقة عليا ، واسهاما أصيلا فى واقع التجربة الفنية الرائدة .

ولما كان لفلسفة الجمال باعتبارها — قيمة عليا — أهميتها وسبقها التاريخى على كل عمل فنى جمالى فقد رأينا أن نبدأ هذا العمل بفصلا عن النشأة التاريخية لفلسفة الجمال منذ عصر اليونان وحتى الوقت الحاضر حتى يتسنى لنا الإلمام بتاريخ الجمال والفن عند الإنسان ، ومدى اسهامهما فى بناء حضارته .

ولما كانت فلسفة الجمال هى فلسفة الإنسان منذ البدء ومن ثم فقد ارتبطت

نظرياتها واتجاهاتها بنظرياته واتجاهات فكره . فعند اليونان ــ مثلا ــ نجد ارتباطا قويا بين قيمتي الجمال والحق ، فقد كان إدراك الحق ، وإرادة الخير وحب الجمال من الوسائل التي تهدف إلى بلوغ حقيقة مثالية مقدسة ، كما غلب على هذا الاتجاه الطابع العقلي ، إذ لم يكن من المعقول ــ والحال كذلك ــ من ازدهار للعقل والمثل أن يبرز أى اتجاه يدعو إلى لذة الحس ، أو الخيال الشعرى الطليق ، ولهذا ارتبطت قيم الجمال بالحق والخير على الدوام .

وإذا كان الاتجاه العقلي من الاتجاهات التي سادت فلسفة الجمال في العصر اليوناني ، فان العصر الحديث قد شهد امتزاجا بين فلسفة الجمال والنظريات والاتجاهات الحديثة في الميتافيزيقا التي استفادت من أبحاث الاستطيقا ، خاصة في نظرية المعرفة ، وتفسير الرموز ، وعلم الدلالات ، وهو من أحدث أبحاث المنطق والابستمولوجيا . ويتضح هذا الاتصال كذلك إذا استعرضنا تطور الاستطيقا واتجاهاتها حسب تطور الميتافيزيقا فظهرت استطيقا مثالية صاحبت ظهور الفلسفة المثالية في ألمانيا . ثم نوع آخر تجريبي وجد حلا لمشكلاته في مناهج العلوم التجريبية . فظهرت استطيقا تجريبية كانت رد فعل المذاهب المثالية السابقة .

ولقد استفادت الاستطيقا من مشاركة علماء الفسيولوجيا وعلم النفس ، والاجتماع ، كما أمدها نقاد الفن بالكثير من النظريات والآراء التي لا تستمد من عقل الفيلسوف ، ولا من تجربة العالم . لقد كانت هذه النظريات والآراء هي التي تمثل خلاصة تجربة الفنان ، كما كانت في الوقت ذاته المصدر الأول الذى تستقى منه فلسفة الجمال أصولها .

* رؤية عامة على الاستطيقا :

إن أول ما يطالعنا فى بداية عرضنا لنشأة الحس الجمالى عند اليونان هما هوميروس ، وهيرقليطس فقـــد استحدى هوميروس Homere فى بداية الالياذه ربات الشعر أن تنعم عليه بالالهام . كما تحدث هيرقليطس Heraclite ـ الذى كان يتمتع بعبقرية الشاعر ـ عن نفسه قائلا : « انى كالعرافات اللواتى يصدرن فى كلامهن عن وحى و إلهام ، وتردد أصواتهن على مر العصور »(١) بيد أن أفلاطون Platon يعد أول من أبرز هذه النظرية تاريخيا (أى نظرية الإلهام والوحى الفنى) (الإبداع) .

* أصول الإلهام والفن عند اليونان :

يجدر بنا قبل البحث عن أصول الفن والإبداع الفنى عند أفلاطون أن نشير إلى نظرية الإلهام أو العبقرية التى تفسر ميلاد العمل الفنى ، أو عملية الخلق الفنى بارجاعها إلى ضرب من الوحى أو الإلهام ، فالفنان لايستلهم عمله الفنى من عقل واعى ، أو شعور ظاهر ، أو مجتمع معين ، أو تاريخ فن سابق ، أو حتى لاشعور دفين ، لكنه يستلهمه من قوة إلهية عليا ، أو من وحى سماوى خارق ، أو من هواجس سحرية غيبية ، أو حتى من شياطين خفية ، يقول أفلاطون لمخاطبه فى محاورة أيون Ion : « إن براعتك فى الكلام عن هوميروس لاتعزى إلى فن كما قلت لك منذ لحظة لكنها تأتيك من قوة إلهية تحركك . . . ويقول أيضا فى المحاورة ذاتها عن إلهام الشعراء » .

---

(١) جويو ، جان مارى : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ت : سامى الدروبى دار الفكر العربى ، ص ٢٧ .

«... ومادام الشعراء لا ينظمون الشعر أو ينشدون القصائد العديدة الجميلة عن فن ولكن عن موهبة إلهية ... عن وحى إلهى »[١] . وهذا الحوار يدل على إيمان أفلاطون بالإلهام وبالإبداع فى الفن .

أما سقراط Socrate فيشير زينوفون فى كتابيه « المذكرات » و « المأدبة » إلى الطريقة التى كان سقراط يعلم بها براسيوس المصور ، وكليتون المثال ، فكان ينصحهما بتمثل أروع ما فى النموذج من جمال حينما ينفعلان بالايحاءات المحسوسة الجمال الحقيقى للنفس ، فقد آمن سقراط بضرورة بلوغ الجمال الحقيقى للروح تحت الهيكل الجسمانى ، ويقول أفلاطون أيضا فى فيدون ان الجسد قبر .

ويلاحظ أن أقوال سقراط والحكماء السابقين له ، لا تعد أن تكون شذرات متفرقة ، فمبدأ النفس المشعة التى تتألق بالجمال فوق الطبيعى هو استمداد من فكر أفلاطون ، ومما لاشك فيه أن سقراط قد استفاد من فكر أفلاطون إلى أبعد حد فهو الذى يقول فى محاورة فايدروس « لابد من وجود جمال أول فى أصل كل جمال ، وحضوره هو الذى يجعل الأشياء المسماة بالجميلة جميلة »[٢] .

* بين الميتافيزيقا ، والاستطيقا :

لقد تأثرت تصورات اليونانيين للجمال بنظرتهم الميتافيزيقية الكلية للعالم ، فقد حاولوا فى ميتافيزيقا هم رد الكثرة إلى الوحدة ، بمعنى رد الكثرة المشاهدة

(1) Chambry; E : Oeuvres De Platôn, Ion, Paris. 1919 pp 31-32.
(2) Chambry. E : Oeuvres De Platon, Phedre ou de la Beaute p. 259.

الموجودات إلى مبدأ واجد يفترض فيه النظام والمعقولية الشاملة والكاملة ، ومن ثم كان مدار بحثهم فى الكون هو النظام والترتيب والوحدة المنسقة للكل التى تجمعه فى تآلف وانسجام .

وفى ضوء هذا البحث عن « النظام والترتيب » تطورت نظرتهم إلى البحث العلمى فى الكون ونظامه ، ذلك النظام الذى شغل بال الفلاسفة اليونانيين فذهبوا يتمثلون نظاما من الجمال فى فنونهم ، سعوا فيه إلى تحقيق صفات التماثل والائتلاف .

وعلى هذا النحو فقد حدث لقاء مؤكد بين تصوراتهم الميتافيزيقية ، وتخيلاتهم الاستطيقية ، حتى لقد صارت تطبيقاتهم فى مجالى الجمال والفن هى الجانب الاستطيقى لمشكلة البحث عن الوحدة فى الميتافيزيقا (١) التى سعى إليها الفلاسفة عندما فسروا مسألة الكثرة والتعدد .

وقد تأثر بهذا الاتجاه كل من أفلاطون وأرسطو . يقول الأخير : « يتحقق الجمال فى النظام والحجم . وتدل أعمال مثالى اليونان على الاتزان والتماثل والاعتدال » .

* بين الذاتية والموضوعية :

ولقد تطورت مشكلة الاستطيقا اليونانية ليعبر عنها أفلاطون حين يتساءل عن علة جمال الزهرة ، وهل تكمن هذه العلة فى لونها الجميل ، أو فى شذاها العبق ؟ أم أن سر جمالها يكمن فى علة أخرى معقولة مثالية هى مثال الجمال .

---

(1) Caultier. Paul : Le Sens De L'Art 3 E, Paris 1908.

بهذا السؤال يضع أفلاطون الأساس الأول لبناء ميتافزيقا عقلية مثالية تحاول تفسير جمـــال الأشياء بالرجوع إلى العلل الأولى ، المعقولة ، الثابتة ، الأزلية لا برده إلى العلل الثانوية (المشاهدة ، المحسوسة) .

إن بلوغ فكرة الجمال الكلى ، أو معرفته فى حقيقته لاتحدث إلا بالاعتماد على الثابت الذى يستند إلى ماهو عقلى ، ولا يختلف عليه أحد من الناس (١) من هذا المنطلق الأفلاطونى ظهرت فى الفلسفة فكرة الجمال المثالى ، أو المطلق الذى لاتغيره أو تؤثر فيه الظروف ، كما لايتأثر باختلاف الزمان أو المكان ويكون علة لكل جمال محسوس أو عارض على الأرض .

والجمال المطلق عند الفلاسفة المثاليين هو فكرة مجردة ، يمكن التوصل إليها عن طريق العقل ، وتتميز بالأزلية والخلود ؛ لأنها تسبق وجودهم ،ومن هذه الفكرة المطلقة تستمد كل الأشياء الجميلة ، كما يستحيل بدونها معرفة الجمال أو الحكم عليه فى أى شىء كان .

ولايقتصر هذا الموقف المثالى الفلسفى على أفلاطون ، بل اننا نجد له مثيلا عند الفلاسفة المتدينين والمتصوفة والروحانيين، هؤلاء الذين لايقف احساسهم عند حد إدراك جمال الموجودات الحسية والمادية الموجودة حولهم فى العالم الحسى . بل أنهم يسمون بذوقهم وعاطفتهم إلى عالم مقدس ربانى ، يشعرون فيه بالجمال ، وتتمثل فيه القيم المطلقة العليا كالحق والخير والجمال، ، وحيث تتلاشى فى جمال ، وجلال هذا العالم الإلهى المقدس جميع الصور المحسوسة على الأرض ، وتبلغ درجة الحب الإلهى مبلغا عظيما عند بعض الفلاسفة .

(1) Chambry, E : Oeuvres De Platon Phedro Ou De La Beaute. P. 261.

فيتصورون أن أى شيء يبدو فى صورة جميلة إنما يستمد جماله من الجمال الإلهى، ومن ثم فانهم يطيلون النظر، ويستغرقون فى تأمل هذه الصور الجزئية لا لأنها جميلة فى حد ذاتها الجزئية، المادية، الأرضية، بل لأنها تشير من جهة أخرى إلى جمال الحقيقة الإلهية، وتدل عليها. ولقد حفل تراث الصوفية المسلمين بصور عديدة من الحب الإلهى تدور فى معظمها حول هذا الجمال المثالى المطلق الذى هو الغاية من كل حسى محدود، وجزئى يبدو فى موجودات الطبيعة المحسوسة (الظاهرة).

وقد عبر عن ذلك ابن الفارض بقوله:

وصرح باطلاق الجمال ولا تقل
بتقييده ميلا لزخرف زينة
لكل مليح حسنه من جمالها
معار له بل حسن كل مليحة
بها قيس لبنى هام بها كل عاشق
كمجنون ليلى أو كثير عزة (١)

ويمكن أن نفهم من هذه الأبيات المعنى المقصود بالجمال المطلق، فى مقابل الجمال المقيد. يتعلق النوع الأول بالحب والإلهام عند الصوفية. فى حين يمثل الأخير جمال الأشياء الظاهر، والموزع بين الجزئيات المادية.

مما سبق يتضح لنا كيف تطورت نظرية الجمال، وكيف تأثرت بالاطار

(١) محمد مصطفى حلمى: الحب الإلهى فى التصوف الإسلامى، المكتبة الثقافية ١٩٦٠ ص ٥٣.

العام للفكر الفلسفي عبر عصوره الطويلة ، وكيف ظهرت النظريات الجمالية تحمل طابع كل فلسفة من الفلسفات، فمنها من استمدت الاحساس بالجمال من العقل ، كما فعل أفلاطون ومن بعده أرسطو ، ومنها من حاول الوصول إليه بالعاطفة والذوق كما كان الحال بالنسبة للصوفية . وفي كلتا الحالتين كان كل اتجاه ميتافيزيقي يفترض للجمال عالم خاص ويتصور له كيان مستقل عن الذات الانسانية العارفة . وهذا بالفعل ما كانت عليه حال الفكر في بحثها للجماليات والفنون خلال العصور القديمة والوسطى .

أما في العصور الحديثة فقد تغيرت النظرة إلى مفهوم الجمال ، خاصة بعد أن تقدمت العلوم واتسع مجال البحث العلمي والتجريبي وحاولت الفلسفة أن تحل مشكلاتها فاستعانت بالمناهج العلميه التي أولتها اهتمام خاص وتصورتها قادرة على حل مشاكلها ، ونادت بضرورة قيام علوم انسانيه تبحث في القضايا المتعلقة بالانسان ، على غرار ما يحدث تماما في العلوم التجريبية التي تبحث في الظواهر الطبيعية .

ولقد كان نصيب فلسفة الجمال الدخول في دائرة البحث التجريبي مما كان يمثل خطرا على وجودها باعتبارها قيمة مطلقة عليا ، كما كان يعني تلاشي معنى الجمال بالذات وهكذا كان دخول فلسفة الجمال دائرة العلم وتسميتها بالاستطيقا يعني إستبعاد البحث العقلي أو الجدلي ، والعودة إلى مفهوم الذات النسبي في محاولة البحث التجريبي في شروط الاحساس بالجمال .

إن تحول « فلسفة الجمال » إلى الاستطيقا بمعناها الأخير كان ايذانا بتحويل مفهوم الجمال الميتا فيزيقي الكلي إلى مفهوم جزئي تجريبي ، فتغيرت الأحكام الجمالية القديمة واستحدثت أحكاما جمالية تجريبية ، تقوم على أن

حكم الانسان على شيء ما بالجمال . لا يعني وجود حقيقة مستقلة ، بعيدة أو متعالية عن وجوده ، وعن الأشياء الطبيعية ، يطلق عليها لفظ الجمال المطلق الثابت الأزلي الخالد ، ومن ثم أصبح هذا النوع الأخير من الجمال محض خيال ، أو جدل ميتافيزيقي لا ينتهي إلى نتيجة حاسمة ، لأن الفلاسفة المحدثين كانوا قد انتهوا إلى أن الجمال ليس سوى الصفة التي يخلعها الانسان على الموجودات التي يحكم عليها بالجمال . وهذا يعني نسبية القيم المطلقة ما دامت تنبع من الانسان أساسا ، وتتعلق بأحكامه الذاتية الخاصة ، ومن ثم فقد أصبحت قيم نسبية وليست موضوعية ، أي جزئية وليست كلية ، وهي شخصية أو ذاتية ، لأنها تتعلق بحالات وانفعالات لا وجود لها خارج الذات التي تدركها .

وقد ذهب بعض المفكرين الغربيين إلى القول بالنظرية الانفعالية فعرفوا الجمال بأنه الصفة التي ينسبها الانسان إلى الأشياء التي تثير فيه — حين يدركها — انفعالا مريحا وقد عبر عن هذا المعنى ريتشاردز في مؤلفه « مبادىء النقد الأدبي » (١) .

فانفعالات الانسان ومشاعره ، هي مصدر استمتاعه بالفن لأن سماعه لقصيدة ما ، أو قراءته لقصة ما تتوافق مع مشاعره وعواطفه ، إنما تعد بمثابة المصدر الأول في نجاح الفن ، وفي شعور المتذوق بالراحة والهدوء يقول ريتشاردز في التعبير عن ذلك :

(١) ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبي . ترجمة . القاهرة ١٩٦٢ ص ٢٥٠ .

« إن المصدر الحقيقى فى اعتقادنا بحقيقة شىء ما عقب قراءتنا القصيدة من القصائد هو هذا الاحساس الذى يعقب عملية التكييف ، وتنسيق الدوافع وتحررها ، وما تشعر به من شعور بالراحة والهدوء والنشاط الحر المطلق والاحساس بالقبول . وهذا الاحساس هو الذى يدفع الناس إلى تسمية هذه الحالة حالة اعتقاد أو تصديق فيقول بعضهم مثلا أن هذه القصيدة أو تلك تجعلنا نعتقد فى وحدة الوجود ، أو خلود الروح ... وهكذا فاحساسنا بأن معنى الأشياء لنا فى الشعر لا يعنى أننا نصل بالفعل إلى معرفته عن طريق الشعر ولكنه مجرد شعور لا أكثر يصاحب توفيقنا فى التكيف مع الحياة » (١) . ويشير هذا النص لريتشاردز إلى أثر تدخل الانفعالات والمزاج الشخصى فى عملية التذوق الجمالى لقصيدة ما .

وهكذا يظهر لنا تناقض واضح بين مفهوم الفلسفة القديم للجمال ، ومفهومها الحديث . فالأول كان يعنى أن الجمال قيمة مطلقة عليا متسامية ، توجد باعتبارها حقيقة موضوعية لها وجودها فى الخارج . أما المفهوم الثانى فانه يهبط بقيمة الجمال المطلقة ويخلع عنها حقيقتها الموضوعية ، ويرجعها إلى الذات الانسانية المشخصة ، ويجعل الاحكام الجمالية نسبية تتوقف على الحالات الفردية .

ولما كان معنى الجمال المطلق ليس هو الهدف النهائى فى تكوين الاحكام الجمالية ، وكذلك ما تنطوى عليه نفس الانسان من عواطف وانفعالات ، فقد اتجه أغلب المفكرين الاستطيقيين إلى ضرورة افتراض أبعاد أخرى جديدة تدخل فى تحديد الجمال ، بالاضافة إلى ثنائية الذات المتذوقة ، والموضوع

---

(١) نفس المرجع ص ٣١١ .

الجمالى فانفعال الفرد لرؤية الشيء الجميل لا يكفى وحده لأن يكون مقياس على جماله . كما أن الاقتصار على النظر إلى الموضوع وتحديد جماله من عدمه بالنظر إلى مثال معقول آخر ، أو الاحساس به من خلال فكرة مطلقة ، لا تكفى لاصدار حكم جمالى مدروس أو متكامل ومن ثم فانه لكي تستقيم أحكامنا الجمالية ، وتقوم بدورها فى ابراز الجوانب الجمالية ينبغى توافر ثلاثة أمور هامة هى :

١ ـ الصفات الجمالية التى تحدد وجود الجمال فى موضوع ما .

٢ ـ الذات المدركة (المتأمل ـ المتذوق) .

٣ ـ المعايير والقيم الاجتماعية التى يفرضها المجتمع على الانسان .

فتكون النتيجة أن يصبح الحكم الجمالى هو ثمرة طبيعية لذوق وفن واتجاه مجتمع ما ، فالفرد يستوعب الجمال ويحس به ، من خلال معاييره الاجتماعية . وهنا يندرج « علم الجمال » ضمن فلسفة القيم من حيث أنه لا يقف عند حد البحث الميتافيزيقى الصورى فى حقيقة وجود الجمال كموضوع ، أو البحث السيكولوجى فى الاحساس والانفعال الانسانى بالجمال لكنه يسارع بالدخول فى بحث القيم والمعايير التى يلتزم بها الانسان فى مجتمع ما فيصبح الفن وليد المجتمع ، خاضعـا بالضرورة للتنظيم الاجتماعى (١) ، ومن ثم يخضع النشاط الفنى فى المجتمع لمجموعة من العناصر الجماليه أو الشروط غير الجمالية .

وهكذا تختلف الاراء وتتعدد حول مفهوم الجمال فيرجعه البعض إلى

1 - Lalo; Ch : L' Art et Lavie Sociale Paris, Doin 1921. p.72.

قيم الفرد الاصيلة باعتباره تجربة فردية خاصة لا يعبر إلا عنها. ويراه البعض الآخر تعبير عن روح وشعور الجماعة ، كما يذهب إلى ذلك إميل دوركيم وليفي برول (١) اللذان أكدا على الطابع الاجتماعي المميز للظاهرات الفنية ، وغالا في طمس دور الأصالة الفردية في مجال الابداع الفنى .

وجدير بالذكر أن مجال علم الجمال قد إتسع ليشمل فلسفة القيم فليس مستغربا أن نبحث في مسألة « القبح » ونحن ندرس الجماليات . فما هو معنى القبح في نظر الفنان ؟

إن معناه إذا أراده الفنان أن يضمنه لهدف ما في نفسه لكى يزيد من قيمته الفنية والجمالية ، فانه يدخل في هذه الحالة ضمن علم الجمال ، ويكون له قيمته ، لأنه انما يوجد لكي يحقق شروط فنية معينة ، يتطلبها العمل الفنى لكى ينجح ، ومن ثم يتحول معنى القبح إلى قيمة ايجابية شأنها شأن الجمال سواء بسواء . فاذا رسم الفنان لوحة لشخص دميم أو قبيح المنظر ، أو لمنزل قبيح متهدم مهجور، أو لمنظر وجه إمرأة عجوز دميمة إلى أبعد حد. فان هذا القبح الذى يبدو في اللوحة هو قبح مقصود به إثارة مشاعر المتذوق ووجدانه ، وهو قبح رسمه الفنان بغرض الفن ذاته ، فهو يدخل في مجال الفن الجميل ويمكن في هذه الحالة أن يحكم على عمله بأنه « عمل جميل » أما إذا كان المقصود به قصور ظاهر أوخفى في العمل الفنى يحول دون تحقيق شروط فنية معينة ، أو نقص معيار من معايير الجمال فهو لا يسمى — في هذه الحالة — قيمة يسعى الفن إليها ، أويحاول الفنان تلمسها من حيث أنه انتقاص لقيم الفن ، وهبوط بمستوى العمل الفنى .

---

(١) الدكتور محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٤ ص ١٩٦ .

وتجدر الاشارة إلى أن موضوعات الساعة في الفن الحديث منذ أن بدأت الثورة على قواعد وتقاليد علم جمال القيم الكلاسيكي قد تمثلت في تذوق القبيح الذي غلب على كل لون من ألوان الفنون في الأدب وفي التصوير والنحت حتى أصبح وصف النقص في الجسم والروح ، وتصوير جوانب التشويه سمة من سمات الفن الحديث .

وينبغي أن نشير إلى أن الجميل هو موضوع دراسة علم الجمال ، لكن ليس موضوع علم الجمال جميلا على الدوام ، رغم أن الفنان يستطيع بقدرته وإبداعه تحقيق الجمال الفني .

وهكذا فنحن لا نستطيع أن نجد في الجمال قبح في حين يحدث العكس ، أي أننا يمكن أن نجد في القبيح جمالا .

إن نظرة البحث عن الجمال في القبيح نظرة حديثة ومعاصرة في مجال الجمال والفن ، وهي تذهب عكس ما ذهب إليه قدماء اليونان الذين تمثلوا للجمال آلهة وصنعوا لها تماثيل تمثل المثل الأعلى ، والقيمة المطلقة للجمال المعقول الذي يتحدد بنسب ، ومقادير وعلاقات معينة . ولقد اختفت هذه النظرة في الوقت الحاضر فأصبح الجمال يتواجد في القبح . والشذوذ ، وفي الضعف والنقص والتشويه ؛ وآية ذلك أن الكثير من الأعمال السينمائية كقصص الزلزال ، والطيور والفك المفترس قد حازت على جوائز فنية وتقديرية رغم أن موضوعاتها تثير الفزع والرعب في قلوب المشاهدين . وقد يتصور البعض ، أنها أعمال فنية مرعبة أو قبيحة بيد أنها تنطوي على بعد فني عميق ، ولمسة جمالية حين تجذب انتباه المشاهدين وتستثير إنفعالاتهم وعواطفهم .

وتذهب بعض الآراء إلى أن تصوير القبيح لا تتأتى من قدرة الفنان على تقليده ، أو إبرازه كما هو ، بل تتمثل فى إبراز مشاعر معينة أو احساسات خاصة بالفنان الملهم ، فالمنظر القبيح الذى يرسمه الفنان هو القبح فى رؤيته وليس فى ذاته ، وكذلك من وجهة نظر الفنان ، لا باعتباره موضوع قبيح مستقل وهذا يجعل تقدير الفنان عند ابرازه القبح بصورة جميلة ومتقنة يمتاز عن تقديره عند إبراز الجميل جميلا لأن خلق القبيح فى صورة جمالية دقيقة يتطلب جهدا فنيا كبيرا (١) .

وهكذا استطاع بعض الفنانين المحدثين أن يستلهموا القبح فى فنهم ، وذهبوا يعبرون عن قيم إستطيقية جديدة تظهر في صور تخلو تماما من التناسب والأئتلاف ، ومن الاكتمال والاتزان وأصبحت الصورة التشكيلية تعبر عن رسم طفولة أو محاولة بدائى وتعدى الموقف مجال الفن التشكيلى لينسحب على ميدان الأدب فيظهر في مضامين القصص التي ذهبت تصور كل ألوان الانحراف والضياع الانسانى ، فبدأ الادب الحديث يفقد طابعه القديم الذى كان يتسم بابراز جوانب البطولة والشجاعة والجمال .

بهذه الكيفية اكتسبت قيم الفن والجمال قيمتها الاستطيقية ، وسارت جنبا إلى جنب تعبر عن جمالياتها فى عيون متذوقيها .

وبعد أن عرضنا لهذا المدخل الذى لاغنى عنه فى عرض النشأة التاريخية لعلم الجمال . نبدأ فى عرضنا التاريخى لنشأة فلسفة الجمال منذ

---

(1) Gaultier ; P : Le Sens De L'Art
Paris, 1908 P. 125.

اليونان متدرجين إلى العصور الوسطى فالعصر الحديث مبينين خصائصه ، ومعانيه ، وقيمه وأحكامه في كل عصر من العصور ، وكذلك السمات المميزة لكل مرحلة من هذه المراحل .

١ - العصر اليوناني :

كان اليونان القدماء من أوائل الشعوب التي أحست بالجمال وعبدته ، وصنعت له تماثيل ، غاية في القيمة والقداسة ، كما كان الفن من بين مظاهر الحياة الرئيسية عندهم ، ووسيلة من وسائل التعبير الديني مما يؤيد أهميته في حياتهم الروحية .

ولم يكن أفلاطون ممثلا للبداية الحقيقية لنشأة الفكر الجمالي - وإن كان يؤرخ له بظهور النظرية المنظمة والمتكاملة في الجمال - فقد سبقه إلى الاهتمام بالجمال قدامى اليونان الذين أقبلوا على ربات الفنون يعبدونها ، ويتقربون منها مقدمين لها القرابين مما يدل على مدى حرص اليوناني على مظاهر الجمال في حياته الفنية من جهة ، والطبيعية من جهة أخرى مما يشير إلى كلفه الشديد بمظاهر الفن والجمال منذ أقدم صوره .

وسوف نتتبع المراحل التاريخية ، والتطورات الفكرية لفلسفة الجمال وخاصة عند أساطينهم الثلاث سقراط وأفلاطون ، أرسطو .

أ - سقراط :

يعد سقراط من أوائل فلاسفة اليونان الذين اهتموا بمشكلة الجمال فقد كان له رأيه الخاص في هذه المشكلة على ما تطلعنا على ذلك محاورات

« المذكرات » و « المأدبة » وإلى أى حد كان سقراط يعلم الفنانين فى عصره أمثال براسيوس المصور، وكليتون المثال الطريقة المثلى لتمثل جوانب الروعة فى النموذج ، ونواحى الجمال حين ينقلان بالايحاءات المحسوسة جمال النفس الحقيقى ، فقد كانت الفضيلة هى هدف سقراط من فلسفته ، لهذا كان شعاره « أعرف نفسك بنفسك » ، ومن ثم فقد نادى بأهمية النفس وأكد على فكرة خلودها ، وأهاب بالفنانين والمثالين أن يبرزوا جمالها وكمالها الخفى تحت هيكل الجسد .

وقد تأثر أفلاطون - بسقراط ، ودحض من شأن الجسد معبراً عن ذلك فى وصفه للبدن بالقبر فى محاورة فيدون (١) .

وإذا كان افلاطون قد صب إهتمامه على الجمال الحق ، أى جمال النفس ، وقلل بنفس القدر من شأن الجسد فان هذه المحاولات لاتعد أن تكون شذرات أو ارهاصات فكرية استمدها من أستاذه سقراط الذى أفاض فى عرض فكرة الجمال فى محاورة فيدون ، وسوف نلحظ مبلغ تأثر أفلاطون بسقراط إذا تتبعنا ما أشار إليه أفلاطون عن الجمال فى قوله : من أنه فى أصل كل جمال لابد من وجود « جمال أزلى » ، وأن حضوره هو الذى يجعل الأشياء جميلة كما نطلق عليها ذلك .

ويقال أن علم الجمال عند اليونان قد بدأ بدايته الحقيقية يوم تمكن

١) محاورة من محاورات أفلاطون التى كتبها فى مرحلة الكهولة وفيها يبرهن على خلود النفس بمناسبة موت سقراط .

سقراط من الاجابة على أسئلة هيبياس فى محاورة « هيبياس الأكبر » بقوله :

« إن الجمال ليس صفة تخص مائة أو ألف شىء ، إذ أن الناس ، والجياد والملابس ، والعذراء . والقيثارة وغيرها من أشياء تبدو جميلة غير أنه يوجد فوق كل هذه الأشياء الجمال نفسه » .

ويرى سقراط أن العلم ليس هو الفلك أو الهندسة أو الحساب ، بل هو شىء أكثر وأسمى من كل هذه المعارف الجزئية المحدودة ، وكذلك الحال بالنسبة للجمال فهو لا يرجع إلى أى موضوع بسيط جزئى ، ولا يرجع إلى موجودات كثيرة حولنا — وهـــذا القول يضع أيدينا على أصل النظرية الأفلاطونية ، ويمثل الأساس الأول لكل علم جمال منذ اليونان ، أى منذ وضع أفلاطون نظريته المثالية فى الجمال .

وسوف نتتبع فيما سيأتى أصول هذه النظرية .

ب — أفلاطون :

عرفت فكرة الجمال بالذات ، أو مثال الجـــمال بالذات منذ أن عرف أفلاطون فهو أول من تكلم عنها ، وأول من وضع نظرية فى علم الجمال عند اليونان . وما الجمال بالذات إلا المثال الذى وضعه للجمال ، والذى يقلده الصانع حين يخلق موجوداته فى العالم الأرضى المحسوس .

وقد أطلعتنا دراسة ميتافيزيقا أفلاطون على أنه ، أكتشف الجمال الكلى ، أو مثال الجـــمال عندما قام بتأمل الجمال الموزع على الموجودات الحسية والأفراد ، ثم أخذ يعلو — بعد ذلك — تدريجيا من موضوع هذا الجمال الجزئى المحدود المحسوس حتى بلغ العـــلة الأولى ، أو الأصل المتسامى له فى « مثال

الجمال بالذات » والذى يشارك فيه الجمال المحسوس . ثم ربط بينه وبين القيم المطلقة الحق والخير .

(١) الجمال موضوع محاورات أفلاطون :

عنى أفلاطون بإبراز فكرته عن الجمال من خلال كلماته الخالدة فى فى محاوراته العديدة فهو يعرض لموضوع الجمال فى محاورتيه « أيون » و « هيبياس الأكبر » مشيراً إليه تفصيلا ثم يمزجه بالحب فى « المأدبة » التى تقدم لنا موضوع الجمال عن طريق الحب فالصعود الجدلى إلى مثال الجمال يجعلنا نتجه نحو الحب الأفلاطونى الذى يتضمن الجمال المثالى ، بل يكون هو مصدره الوحيد ، ثم تأتى محاورتا « فيدون » و « فيدروس» وتدعم من تجربة « المأدبة » . ويعرض أفلاطون لفكرة الجمال والحب بصورة رائعة فى المأدبة ، فهو يرى أن ضرورة معرفة الجميل على الأرض تستلزم تتبع المراحل التالية وهى :

١ – محاولة تفريغ الذهن وتطهيره من كل ما ينطوى عليه من نقص أو خطأ .

٢ – محاولة التخلص من جميع الأخطاء السابقة ، والعودة إلى مكاشفة الذات بأخطائها حتى تشعر بالصفاء .

٣ – محاولة الوصول إلى مرحلة « الاقناع » وتعنى ازالة أية عوائق تقف حجر عثرة فى الوصول إلى المعرفة الحقيقية .

وتحكى محاورة المأدبة أن جماعة من المدعوين يجتمعون فى مناسبة

لامتداح الحب عن طريق الشعر ، وكان سقراط واحداً منهم وآخر من يتحدث بينهم ويحكى الفيلسوف قصة كاهنة تدعى ديوتيما كان قد تعلم منها أشياء كثيرة وغريبة عن الحب هى :

أولا — أن الحب أمر غاية فى التناقض لأنه يتكون من الرغبة فيما ليس لدى الانسان ، وميله إلى غير ما هو عليه .

ثانيا : أن الحب الخائب الضائع مملوء بالأمل ، ومن رماده يولد الحب المتحضر من جديد .

ثالثاً : أن المكر والحكمة من صفات الحب لأنه من أبناء فوروس أى الوفرة أو (الوسيلة النافعة) وهو فقير فيما يملك من حقائق راغبا فى اكمال طبيعته وإتمام صورته كما أنه قادر على التسامى بأنفسنا لكى يجعلنا نبلغ كل ما هو خالد والهى .

وللجمال المثالى صلة بالروح ، بيد أن الجذب الروحى الموصل إليه ليس بالأمر البسيط فلا بد أن يوجد بين الطرفين — شخص المحب ، وموضوع الحب بين التعلق بالشخصى ، والتطلع نحو الأمر الكلى — طرف ثالث يتجاوز الطرفين السابقين .

٢ — مراحل بلوغ الجمال المطلق :

يتطلب بلوغ الجمال المطلق عدداً من المراحل يتم خلالهـا إعداد وتجهيز النفس وتهيئتها حتى يتسنى لها التوجه إلى طريق الخير والحب المثالى ، وتتم هذه المراحل على النحو التالى :

١ – يتجه الانسان إلى حب جسم جميل .

٢ – يستأهم حب هـــذا الجسم إلى حد يجعله يميل إلى جميع الاجسام الجميلة فيحبها .

٣ – سرعان ما يشعر المحب بمقدار تفاهة محبة الصور المحسوسة الجزئية ، ويحس فى هذه الحالة بالانجذاب إلى نفس من يحب .

٤ – يحس المحب بتفاهة الشعور بالحب لمادة جسمانية ، وعندئذ يشعر بوجوب تخطى هذه المرحلة ، والتسامى فوق مستوى الصور المحسوسة ، ولا يهتم إلا بجـــمال الشواغل النفسانية ، أى الجمال الذى يبدو عليه السلوك الانسانى .

٥ – يصل المحب بعد مرحلة الوصول إلى جمال السلوك ، الانسانى إلى الترقى من حالة محبة القواعد الأخلاقية الجزئية إلى محبة الأخلاق المطلقة .

٦ – يشعر المحب بالفارق الكبير الذى يفصل بين الأخلاق والمعرفة ، فيذهب للبحث عن معارف أخرى ويحاول البحث عما تشتمل عليه من جمال .

٧ – يصل المحب بعد ذلك إلى مرحلة الجمال المطلق ، والكلى وهو الذى يتجلى فى شمول المعرفة ، وفى العلم ذاته .

وفى هذه المرحلة يتحلل المحب من الجسد ويخرج عن ذاته الفردية أى (يتطهر) ، ومع ما تنطوى عليه هذه المرحلة الأخيرة من مشقة وجهد إلا أن المحب يكون عاجز عن إدراك كل أسرار العلم ،والوصول لحقائقه الكاملة. لأن كل المراحل السابقة ما هى إلا تمهيد يدفع الانسان إلى استكشاف الأسرار ، ثم تحدث مرحلة الوصول النهائى كثمرة لكشف أو حدس ،

ويتجلى المحب سر الجمال والحب فى الحصول على رؤية الجميل المطلق ، أى الجميل فى ذاته وبذاته (الجميل الكلى) الشامل المتسامى .

وهكذا يستطيع الانسان بلوغ نموذج النماذج ، ومثال المثل فمن الجميل بالذات يستمد كل جميل جماله .

وهكذا يستطيع الفنان الفقير بامكانياته أن يستلهم حقائقه فى لحظة الكشف ، والحدس عندما يصل روحيا إلى الاحساس بالجمال المطلق .

ويتم الصعود إلى مثال الجمال عن طريق هذه القسمة الثنائية التالية :

– الحب أو الجميل –

جسمانى   صورى

طبيعى   استطيقى

حسى   عقلى

نسبى   مطلق

وفى ضوء ما سبق يتضح لنا وجود أربع مراحل فى طريق الحب هى :

١ – حب الصور المحسوسة .

٢ – حب النفوس .

٣ – تحصيل العلم .

٤ ـ بلوغ المثال .

وعلى هذا النحو يصل الإنسان إلى مستوى الجمال المطلق عند أفلاطون الذى يتصور أن موضوع الحب هو الجمال بالذات ، وأن هذا الحب يتجه إلى الجمال (الجمال بالذات ؛ الذى ينطبق على الخير بالذات (شمس العالم المعقول على ما يذهب أفلاطون فى جمهوريته (١) التى تشـــير فيها إلى فكرة الجمال بالذات ، وكيف تشارك الأشياء الجميلة المحسوسة ، أو الجزئية فيه ، وهو ما يستلهمه الفنان . فقد ذكر أفلاطون أن الالهام هو المصدر الأول للفن .

وجدير بالذكر أن اليونانى القديم قد اتجه إلى احترام الفنون وقدسها . فعبد « ربات الفنون » التى تذهب الأسطورة إلى أنهن كن تسع بنات ، تختص كل ربة منهن بالنظر فى فن معين على مثال ربة الشعر ، وربة الخطابة ، وربة الكوميديا ، وربة الدراما وغيرهن (٢) .

يقول الاستاذ الدكتور محمد على أبو ريان : « وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربات (٣) كل عام ويقوم تلاميذ المدرسة فى الأكاديمية

---

(١) أفلاطون : الجمهورية ـ ت فؤاد زكريا ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٦٨ ص ١١٩

(٢) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٥ ص .

(٣) كانت ربات الفنون هن بنات الاله زيوس ، عرفن بربات الميثولوجيا التسع ، وكانت مهمتهن رعاية الفنون وهن : ربات الكوميديا ، والتاريخ ،=

بطقوس شبه دينية موجهة إلى الربات » (١) .

وفى ضوء ما سبق يتبين لنا وجود أربعة أشكال للجمال الجسمانى، فالأخلاقى فالعقل فالمطلق .

وحتى يتسنى لنا فهم هذا السلم الرمزى ، فانه تجـــدر الاشارة إلى أسطورة فايدروس (٢) الرائعة التي تحكي محاولة النفوس الصعود إلى أعلى درجة ممكنة فى مشاركتها الجميل المطلق ، وتشبه هذه النفوس عربة ذات أجنحة ، يجرها جوادان هما الغضب والشهوة ، لكل منهما سائق هو العقل ، لـكنهما يتنازعان فى إندفاع عنيف ، أما العقـل الخالص فيتوق للصعود إلى أعلى المراتب الممكنة المعرفة المثالية ، وأما الجوادان الجامحان فيتشوق كل منهما للبقاء فى موطنه على الأرض ، ومن ثم فان الارتقاء إلى الجمال بالذات هو طريق صعب وعسير . والذين قدر لهم أن يكونوا فلاسفة ، هم وحدهم الذين يشاركون فى الحقيقة المعقولة فى هـذه الحياة الأولى ، أما الآخرون فلا يبصرون شيئا ، أو لا يكادون يبصرون . ومن المعروف أنه بعد انتهاء هذه الحياة الدنيا فان المعرفة ستتم للفلاسفة وغيرهم من الناس عن طريق التذكر

= والمأساة ، والرثاء ، والبيان وكذلك ربات الموسيقى ، والرقص ، والشعر والغناء ، والفلك .

(١) نفس المرجع ص ٩ .

(٢) ارجع فى دراسة هذه المحاورة إلى الدكتورة أميرة حلمى مطر فى « أفلاطون ـ فايدروس أو عن الجمال » ـ دار المعارف بمصر وخاصة الصفحات من ٢٥ الى ٣٥ .

أي سيحاولون تذكر تجربة حياتهم السابقه حتى يظفروا من هذه الطريقة بمعرفة مثال الجمال المعقول .

ويمكننا أن نصور عالم المثل بطريقة أكثر وضوحا عن طريق التصوير الهرمى ففى قاعدة الهرم توجد الأشياء المحسوسة فى مظهرها الخارجى ، ثم تعلوها المعرفة العقلية المتصلة بالأفكار المادية ، ثم الأفعال وأنواع السلوك والأحـــداث والحركات ، بما لها من سمو عن الجسم ، ثم يأتى بعد ذلك النفوس الحقة ، تتلوهـا ذوات الأجسام ، ثم ذوات النفوس ذاتها التي تلى الأفعال ، ثم تعلو هذه الذوات المعارف الخالصة النظرية العقلية ، المجردة عن كل مضمون أخلاقى ، وأخيرا تتربع الصور تتوجها المثـل الرئيسية التى يسميها المحدثون بالقيم . وعلى هذا النحو نحصل على المثل الثلاثة الجمال فى ذاته ، ومثال الخير ، ومثال الحق التى تكتمل به جميع المعارف السابقة .

وهذا هو الشكل الهرمى الذى يبدو عليه عالم المثل أساس الفكر الأفلاطونى .

الخـــير

الحق　　　　　　الجمـال

المثـل الـكلية

المثل الجزئية ـ الثانوية

ذوات الحقائق المحسوسة

النفوس ـ قواعد السلوك ـ الأجسام الأولى

---

(١) أفلاطون ، فايدروس أ . د. أميرة حلمي مطر ص٨ ، ١٨ .

٣ ـ الجميل فى ذاته :

وإذا تحدثنا عن الجمال ، أو الجميل فيجدر بنا الاشارة إلى قول سقراط فى فايدروس : « الجميل يصير جميلا بالجمال » فماذا كان يقصد سقراط من ذلك ؟

هل ما كان يقصده سقراط هنا هو المثال المطلق ، بحيث لا يمكن أن يسبقه مثال آخر ، أو يأتى بعده أو بمعنى أنه لا توجد فكرة سابقة عليه فى الوجود تكون أساسا له ؟

الواقع أن الجمال المطلق يتحد بالخير المطلق ، لأننا لا نستطيع الاحساس بالجمال بدون أن نكون قد حققنا خيرا كثيرا ، وقد ورد نص فى فيدون يفيد فى معرفة الجمال المطلق يقول فيه أفلاطون : « أنه لو وجد جميل آخر غير الجميل فى ذاته ، فانه لن يتصف بالجمال إلا بمشاركته فى هذا الجمال أما أنا فلست أدرك هذه الأسباب العملية ، ولا أستطيع معرفتها فاذا فسر لى شخص سر الجمال الرائع فى شىء ما بارجاعه إلى لونه الزاهى ، أو لأى شىء آخر من هذا القبيل . . . فلن أستجيب لمناقشته لأنها تربكنى ، وأنه لمن السهل البسيط أن أدرك أن السبب فى جمال شىء ما هو ، وجود المشاركة بينه ، وبين ذلك الجمال . . . . . . ثم يضيف سقراط قائلا : « إن الجمال يصير جميلا بالجمال » . (١)

---

(١) أفلاطون : فيدون د عباس الشربينى ومراجعة الدكتور على سامى النشار (الأصول الافلاطونية) الجزء الأول ص ١٧٨ .

فاذا سلمنا بأن الجمال النهائى يتحد بالخير النهائى ، لأنه من المستحيل حين نبصر الجمال ألا نبلغ ما هو خير – فاننا نسأل هنا وما هى إذن تلك الفكرة المحسوسة التى يمكن تصورها عن هذا الجمال فى ذاته ؟

إننا يمكن أن نتخيل نموذجا للجمال الكامل على وجه الدقة فى أروع لوحات الفنانين وفى تماثيل المثالين ، ولكن من ذا الذى يعرف ، أو يتصور أن الجمال فى ذاته فى تصور الأله ، فمثال الجمال أو « الجميل » يندمج تماما بهذه الصورة الالهية .

٤ – الحب الأفلاطونى (المثالى) :

هو نوع خالد من الحب ، أو من الجذب الالهى ، حيث ينجذب فيه المحب إلى موضوع حبه ، بدون أن يكون هناك غرض أو هدف إلا أن يكون هدفاً ساميا هو الحب لذات الحب ، « إن الحب فى هذه الحالة هو حالة ينجذب فيها الانسان ، فان من تقدم فى أسرار الحب حتى وصل إلى النقطة التى وقفنا عندها ، وانتهى إلى آخر مرتبة من مراتب الأسرار فسيرى فجأة أمام بصره جمالا عجيبا . فذلك الجمال ياسقراط هو آخر أنواع الجمال السابقة ، جمال خالد غير حادث ، ولا فان ، خال من الذبول والزيادة على حد سواء . . ويشارك فيه كل أنواع الجمال الأخرى مشاركة لا تؤثر فيه سواء بالصغر أو الكبر ، أو بأى تغيير طفيف آخر . » أى ياعزيزى سقراط لتعلم أنه لا يوجد شىء يضفى على هذه الحياة أى قيمة قدر منظر الجمال الخالد » هكذا تقول ديوتيما لسقراط .

ويظهر من خلال هذا النص أن ديوتيما تعرض فى المأدبة لصورة خالدة من صور الحب .

وهكذا فالانسان يعيش حياته فى سعى دائب من أجل الاتحاد بهـذا الجمال غير المتجسد ، أى غير المادى الذى يشعر معه بالانسلاخ عن عالم المادة ، وبانه يتسامى إلى عالم الخلود ، ويتطهر من أدران جسده التى هى المصدر الأزلى للشر والرذيلة . (١)

وعلى هذا النحو السابق يعرض أفلاطون فى مذهبه فى الجمـال ثلاثة أمور هم : المثل والحب ، والمحاكاة .

فالجمال فى أصله مثال أى من يخرج من حوزة هذا العالم الدنيوى المرئى المحسوس ، ونحن لن نجـد الجمال أبدا فى الأشياء المحسوسة المشاهدة فى الوجود . فهو أمر مطلق ينبغى على الفيلسوف البحث عنه خارج هذا العالم ، لأنه جمال كلى معقول لا يشوبه قبيح ، أنه « الجمال بالذات » أو « مثال الجمال » .

والجمال المثالى غاية يسعى لها الفيلسوف الباحث عن الحقيقة ، ويذهب أفلاطون ، إلى أننا يمكن أن نصادفه فى حقيقة الواقع ، فنعجب به ونحبه بيد أن هذه الخبرة الحسية ليست فى الواقع إلا معرفة تقريبية ، لأنها تقترب من الحقيقة لكنها لا تعرفنا بها . وهنا يجب على الفيلسوف أن يتدرج فى سلم المعرفة حتى يصل إلى المعرفة المثالية ويصعد حتى يبلغ المثال (٢) ، وعندئذ يكون الحب هو وسيلة الفليسوف فى هذا الصعود ، ذلك الحب الذى ذكره

---

(١) أفلاطون : الجمهورية : ٦٠٤ .

(١) الجمهورية : الكتاب السادس ض ١٦٨ .

أفلاطون فى محاوراته ، كما صور سقراط أستاذه فى صورة المحب المثالى الذى يتسامى بحبه المثالى ، فيعشق الروح وينادى بالفضلية .

ويحكى أفلاطون فى « المأدبة » على لسان سقراط الذى يروى حديث ديوتيما كاهنة الإله أبوللو فيصف الحب بأنه ليس حكيما ولا جاهلا ، أنه كائن وسط بين الفريقين يتصف بحب الحكمة ، ومن ثم فانه يكون فى شوق دائم إلى استكمال ما به من نقص وهو فى تطلع مستمر إلى تحقيق الكمال . وما أن يمتلأ قلب الفليسوف بهذا الحب الخالص حتى يصبح في قلق دائم من أجل المعرفة ، وفي شوق مستمر للاتصال بالعالم المثالى . عالم قيم الحق والخير والجمال .

أما الحب فان غايتــــه الجمال لأنه لا يمكن أن يتطلع إلى القبيح ، وهو يهدف إلى الانتاج أى انتاج أشياء جميلة . وهــذا يشير إلى نظرية أفلاطون فى مسألة الخلق الفنى أو المحاكاة التى ترمى إلى محـــاولة الفيلسوف تمثل هذا الحب الذى يحصل به ، ويعشقه إلى حد الفيض الذى يبلغ به مرحلة الإنتاج ، والخلق الجديد عن طريق المحاكاة . وهذه هى المحاكاه المثالية للفن ، أو الحقيقة الصادقة ، أو المحاكاة التى لا تستند إلى المعرفة بحقيقة الموجودات فهى تعد من قبيل التضليل والخداع ، ولهـذا فقد أتهم أفلاطون مصورى عصره بالاخفاق فى توخي الصورة المثالية للفن ، عندما اتجهوا إلى تصوير الواقع الحسى الجزئى ، وهو ما يمثل الصور والأشباح لا المثل والحقائق .

وقد بلغ ايمان أفلاطون بقيمة المثالية فى الفن حد تصوره بأن شرط

توفر الجمال فى العمل الفنى هو رؤية الفنان للحقيقة وحبه لها ، فهى ركيزة العمل الفنى ، وما يتوافر فيه من صدق .

٥ ـ أفلاطون والفن الجميل :

لقد ساعدت طبيعة بلاد اليونان على إثراء الخيال الأفلاطونى ، فقد تكلم سقراط بلسان أفلاطون فى محاورة فايدروس ووصف المكان الذى تقع فيه الأكاديمية وصفا رائعا فهى قريبة من جدول رقراق ، يكسو أرضها العشب الأخضر الجميل ، وتحركه نسمة خفيفة من الهواء ، وشجر وارف الظلال (١) . بهـــذا الوصف البلاغى يصور لنا سقراط مكان أكاديمية أفلاطون ، ومن ثم فلم يكن من المستغرب أن تولى المدرسة اهتماما كبيرا بظهور الجمال فى الطبيعة والفن .(٢)

وعلى الرغم من اهتمام أفلاطون بظاهرة الجمال والفن ، بيد أننا لا نجد فى فلسفته مذهب كامل فى علم الجمال .

ويتلخص رأى أفلاطون في الفن فى أنه إلهام ينبعث من ربات الفنون (وهذه الربات السابقة الذكر تمثل اشارات رمزية وأسطورية فى محاوراته)، أما مصدر الالهام فيظل على المستوى الفلسفى هو « الجمال بالذات » المطلق . ولكن أفلاطون يرمز لفكرة الجمال بالذات بربات الفنون . بحيث يصبح مصدر الفن فى نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال وكأن الأثر النفسى إنما

---

(١) أفلاطون فايدروس ص ٢٨ .

(٢) محمد على أبو ريان ــ فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة . دار المعرفة الجامعية ص ١٠ .

يستمد إبداعه وجماله من المشاركة في مثال الجمال بالذات ، وكأنما تتحدد قيمة الجمال بمقدار تحقيق شمول وعمق هذه المشاركة .

٦ ـ الجمالية الموضوعية المثالية :

إذا كان أفلاطون قد تصور فيما سبق أن مقدار عمق الجمال وصدقه ، إنما يتأتى من مقدار مشاركة الفنان في مثال الجمال بالذات،فهذا يعني أن الفنان إنما يصدر في فنه عن مصدر موضوعي عقلي ، وليس عن ذاته الفردية الشخصية ، لذلك يعد أفلاطون من أتباع مذهب الموضوعية المثالية في الجمال فهو يرى أن الفن إنتاج يتسم بالموضوعية في المحل الأول ، ثم يأتي بعد ذلك أثر الفنان الذاتي ، ومن ثم يكون الحكم الجمالي في مذهبه تابعا من مصدر موضوعي ثابت هو مثال الجمال ، بيد أنها موضوعية مثالية ، لأن موضوعها لايستمد من عالم المحسوسات (العالم المادى) ، بل من عالم المثل المعقول .

٧ ـ الفنون عند أفلاطون :

يعد الشعر من أوائل الفنون التي تحتل مكان الصدارة عند أفلاطون [1]، على شريطة أن يتوافر فيه عاملين هما حسن الصياغة الفنية ، والالهام السامي ، كما تعد الفلسفة من المنابع السامية والغنية بالنسبة للشعر .

١) أولى أفلاطون إهتماما بالغا بفن الشعر ،وقد أشار إلى ذلك فى الكتاب العاشر من محاورة الجمهورية .

ثم تأتى الموسيقى ، وهى على أنواع فمنها الآلية والصوتية والراقصة ، وتجدر الاشارة إلى أن أفلاطون كان يعتبر الرقص نوعا من أنواع الموسيقى[١] التى كانت تلعب دوراً هاما فى تأمين وحراسة المدينة فهى حصنها وأساس أخلاقها ، ومن ثم فقد رأى ضرورة أن تخدم الموسيقى الجوانب الأخلاقية للفرد ، وأن تساعده فى تهذيب أخلاقه ولهـــذا فقد عمل على توجيهها ، وصبغها بالطابع الحربى أو السياسى أو الأخلاقى .

ولما كانت الموسيقى موضوعة لخدمة الأهداف العليا والمثالية للمدينة ، فقد عمل أفلاطون على تنقية ايقاعها ، وجعلها مرتكزة بصفة كلية على السياسة والأخلاق ، كما إستبعد بعض أنواع منها كالموسيقى الميكسوليدية أو الليدية لأنها تعبران عن مسحة كآبة وحزن . كما ألغى منها الأنواع المسرفة فى الشهوة والأنوثة ، مثل الأيوانية أو الليدية ، فى حين احتفظ بالموسيقى الصارمة والجادة والحمسة كالموسيقى الدورية ، لما لها من طابع حربى حماسى ، أو الموسيقى الفريجية ، لما تمتاز به من طابع هادىء مسالم . وهكذا يمكننا أن نلمح من خلال فن الموسيقى عند أفلاطون ، أنه أخضعها للدولة ، أو لسياسة الدولة الحربية العسكرية ، ورأى فيها اعلاء للنفس ، وتنمية للفضيلة ، فعمل على تنقيتها ، وتوجيهها لخدمة الأخـــلاق والحياة العسكرية ، وإستبعد منها الأنواع التى تستثير غرائز وميول الشباب . وهذا النظام يشير إلى سياسة التوجيه الفنى التى اتبعها أفلاطون ، وهى سياسة معاصرة فى التربية الفنية .

---

١) نفس المرجع السابق ، الكتاب الرابع .

ويمكننا إجمال موقف أفلاطون من الموسيقى ودورها فى بناء الدولة فيما سيأتى :

١ — تهذيبها ، والنهوض بمستوى الآداء فيها ، حتى تؤثر على الأخلاق.

٢ — ضرورة اخضاعها للسياسة المطلقة للدولة .

٣ — تنقية ايقاعها بصورة كاملة ، بحيث تخدم فى نهاية الأمر سياسة وأخلاق الدولة .

٤ — إستبعاد بعض أنواعها ، لما تتسم به من طابع الشكوى والكآبة ، أو اللذة .

٥ — التركيز على الموسيقى المعروفة باسم « الدورية » وترديدها ، وذلك لأهميتها لأنها توحى بالطابع الحربى الحماسى ، وكذلك الفريجية ، لما توحيه من هدوء ومسالمة .

وفضلا عن فنون الموسيقى والشعر ، اهتم أفلاطون بفن المسرح وكذلك بالنحت والعمارة ، لأنها فنون تشارك فى المبدأ الأسمى ، ويتحدد الجمال فيها بالقياس والانسجام ، كما يدفع لمسرة جمالية .

وكان الرسم عند أفلاطون يبدو من أخطر أنواع الفنون ، فكان يحذر منه ، ويدعو إلى رسم الأسلاف ، والمحافظة على نماذجهم القديمة ، وفضلا عن اهماله لفن الرسم أو التصوير ، فقد نقد الخطابة والسفسطة ، أو خداع البصر ، أو الزيف والوهم فقد كان يبدو له أنه غير جدير بأن يكون موضوعا للفن .

وجدير بالذكر أن أفلاطون كان من المعجبين بالفن والعمارة عند قدماء المصريين .

ويجدر بنا ونحن فى معرض تناول فلسفة الجمال والفن عند أفلاطون أن نوجز الخطوط الرئيسية لهذه النظرية فيما يأتى

١ ـ أن فلسفة الجمال عنده تشير إلى إنسجام واضح بين العلم والسلوك والفن ، وأن الجمال يوهب لمن يحافظ على تقاليد بلده ، وهكذا فانه يتوخى فكرة عقلية أخلاقية لا تدحض من قيمة الفن ، ولا تقلل من شأنه .

٢ ـ كان المقصود من العمل الفنى عند أفلاطون هو خدمة المجتمع ، أى سلوكيات الأفراد وأخلاقهم ، ولا يعنى طرده للشعراء والرسامين من المدينة ـ حين يتعرض لتربية الأحداث فى الجمهورية ـ أنه لا يحترم الفن ، بل على العكس لقد كان موقفه ملتزما بالسياسة العليا لمدينته ، وهى التربية الأخلاقية والعسكرية للشباب ، فقد تصور أن هؤلاء الفنانين يقلدون الطبيعة ، ولما كانت الأخيرة فى حد ذاتها تقليد أو محاكاة ، أى صورة أو شبح أو ظل لمثل أعلى ومثال أسمى فى عالم المثل لذلك يصبح هؤلاء الشعراء والفنانين مجرد مقلدين ، ويصبح الفن كذلك محاكاة المحاكاة ، ومن ثم لا يصح أن نعتبره موضوعا يتوجه إليه الشباب (١) ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فان محاولة أفلاطون منع بعض أنواع الموسيقى المترفة أو الناعمة المثيرة لغرائز ورغبات الشباب ، والتي تخمد أو تثبط نخوتهم العسكرية (٢) ، ومنع بعض

---

١) أفلاطون ، الجمهورية . الكتاب العاشر .

٢) أروين أدمن : الفنون والانسان ، ترجمة حمزة محمد الشيخ ، دار النهضة العربية ١٩٦٥ ص ٢٥ .

الرسامين من مزاولة نشاطهم الفنى ، المتمثل فى تصوير الرغبات الحسية والغريزية ، إنما كان يرمى بهـا إلى درء خطر الانحـلال الخـلقى بين جيـل الشباب آنذاك .

ولم يتوقف نقد أفـلاطون ومحاربتـه للموسيقى المفسد أو الرسام اللا أخلاقى ، بل أخذ ينقد الشاعر المنافق الذى يحاول قرض الشعر فى مديح ونفاق الأثرياء ، وعلية القوم على غرار ما كان يفعل هوميروس ، وأنهم بهذا الموقف الذى يستدرون به عطف الأغنياء والحكام . والحصول على المزيد من العطاء إنما يثيرون حسد الفقراء ، ويدفعون بفئات التجار والعمال إلى الشره والاسراع فى إكتناز الأموال « لكى يصبحوا على شاكلتهم »[1]، ومن ثم يصبح هدف حب المال لذاته ، هو الهدف الرئيسى لهؤلاء ، فينتشر الخداع والغش بين سكان المدينة ، فتفسد وتنهار بسبب هؤلاء الشعراء ، ولذلك فقد رفض أفلاطون فى مدينته أى فن من الفنون سواء شعراً أو موسيقا أو نحتا أو رواية أو رقصا ، ما لم يكن موجها إلى تمجيد الآلهة ، وتقدير البطولة ، وبث الحماس فى نفوس الشباب ، ودفعهم للتمسك بالفضيلة والأخلاق العالية .

٢ ـ لقد طبق ، أفلاطون نظام التربية العسكرية فى مدينته ، على نحو ما كان يفعل الاسبرطيين ، وكان يهدف منها وضع نظام هرمى للحكم ، يحترم فيه المرؤوس رئيسه ، ولما كان الفن من دوافع حرية النفس ، وإنطلاقها

---

١) محمـــد على أبو ريان : فلسفة الجمـال ونشأة الفنون الجميلة . ص ١١ .

من قيودها ، وثورتها على التقاليد ، كما يدخل فيها عوامل الاثارة والتصوير المخادع ، فقد رأى أفلاطون أن يحده بحدود سياسة الدولة ، وينظمه بما يتوافق مع روح الحياة العسكرية المتحمسة ، والأخلاقية .

ومن خلال هذه الرؤية الأفلاطونية للفن نرى أن أفلاطون كان يتوخى الصعود الروحى من المحسوس إلى المعقول فيبدو ـ الفن ـ وكأنه وسيلة تطهير للنفس من أدرانها ورزائلها ، والصعود بها إلى مثال الجمال فى عالم المثل .

وجدير بالذكر أن هذا الصعود النفسى والروحى Spiritual لا يمثل أى عنصر شخصى ، لأن المثل الأعلى موضوعى ، ونموذج يتسم بالثبات والخلود ، والوحدة المتكاملة المعقولة ، كما تشارك فيه جميع المحسوسات ، مما يشير إلى الاتجاه الموضوعي المثالى الذى سلكه أفلاطون ، وهو اتجاه فى فلسفة الفن توخاه عدد من فلاسفة الفن المعاصرين .

٨ ـ الجمال المثالى :

مما سبق يمكننا القول بأن فلسفة الجمال عند أفلاطون ، هي فكرة التعالى معبرا عنها فى صوره الفن ، ومن ثم تصبح فلسفة الفن هى فكرة السمو والارتفاع ، لأن حقيقة الاحساس الجمالى لا توضع فى مصاف الحقائق المدركة في حياتنا العادية .

ولما كانت فكرة الجمال عالية ، لا وجود لها على الأرض فهى من ثم فكرة سامية ، وخالده تعلو على إدراكنا ، ولهذا يكون شرط الاحساس بها هو الاقتراب من الماهيات والمثل على قدر المستطاع ، وكذلك المشاركة فى

النماذج الأصلية لها . وبدون أن نحس بالنماذج الخالدة ، ونحاول السعى اليها فلن نستضىء بالجمال الموجود فى الأشياء ، وعلى الرغم من أن الجمال فى ذاته غير محسوس بالنسبة لنا ، إلا أنه يجب البحث عنه والترقى إليه .

وعلى الرغم من رؤية الانسان للجمال على الأرض ، والاعجاب به ، بل وعشقه غير أن هذه الخبرة الحسية لا تمثل معرفة تقريبية ،لأنها تقربنا من الحقيقة ولكنها لا تعرفنا بها ، ومن ثم يجب على الفيلسوف محاولة الصعود عن طريق الحب إلى عالم المثل .

جـ ـ أرسطو :

أما أرسطو فقد قسم المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع هى ، المعارف النظرية ، والعملية ، وكذلك الفنية . وقام بالفصل التام بين الفن ، والمعرفة العملية ، بل كان يرى أن غاية الفن تتمثل دائما وبالضرورة فى شىء يوجد خارج الفاعل ، وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه ، فى حين أن غاية العلم العملى هى فى الارادة نفسها ، وفى الفعل الباطن للفاعل نفسه .

وعلى هذا النحو فقد رأى أرسطو أن موضوع المعرفة المتعلقة بالفن « إنما هو ما يمكن أن يكون على غير ما هو عليه ، أعنى ما يتوقف على الارادة إلى حد كبير » (١) . ولا شك أن الفن بهذا المعنى إنما يشير إلى القدرة البشرية بصفة عامة ما دام الانسان هو ذلك الموجود الصانع الذى يستحدث موضوعات ، ويصنع أدوات وينتج أشياء ، ويخلق شبه موجودات.

---

(١) أرسطو : فن الشعر ترجمة د . عبد الرحمن بدوى ص ٦٦ .

وربما كان هذا كله هو العلة فى وضع الفلاسفة للفن فى مقابل الطبيعة ، لأن الانسان يكون فى محاولة دائمة لاستخدامها ، وتمثلها عن طريق الفن ، فيطوعها لارادته ، ويلزمها بالخضوع لاهدافه والتلاؤم معه .

وإذا كان أفلاطون هو فليسوف المثالية ، فان أرسطو كان أكبر ممثلا للفلسفة الواقعية ، وعلى الرغم مما قيل عن الاختلافات التى نشأت بين المذهبين الكبيرين ، بيد أن تأثير أفلاطون ظل قويا على تلميذه ، ليس أدل على ذلك من استمداد أرسطو لفكرة « المحاكاة » من أفلاطون وهى من الأفكار التى كان له فيها رأيه الخاص .

وقد ذهب أرسطو إلى أنه ينبغى على الفنان ألا يلزم نفسه بالنقل الحرفى من الطبيعة والواقع ، وهذا لا يعنى أن يمتنع عن محاكاة الطبيعة ، بل يفعل ذلك مع مراعاة محاكاة الأشياء على النحو الذى يجب أن تكون عليه ، وهذا معناها أن يرجع الفنان إلى النماذج الكامله ، والتصورات المثالية التى لا تقع تحت بصره فى الواقع ، وانما توجد فى عالم المعقولات ، وهنا يبرز الاتجاه الأفلاطونى المثالى فى تفكير أرسطو الذى يقول بصدد الحقائق الكلية . أن الشعر أقرب إلى الفلسفة ، لأنه يصور الحقائق الكلية وهو بهذا السبب أعلى مرتبة من عالم التاريخ الذى يكتفى بذكر الوقائع الجزئية ، والأحداث الملموسة » (١)

والجمال عند أرسطو يعنى التنسيق والعظمة ، فهو يقول فى كتاب الشعر « الفصل السابع » .

---

(١) أرسطو : فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ٣٣ .

« ... الكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاؤه في نظام ، وتتخذ أبعادا ليست تعسفية ، ذلك لأن الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة » (١) .

وهنا يمكن ملاحظة التمايز بين تعريفى أرسطو وأفلاطون للجمال ، فالأول على ما يتضح من نصه يهتم بالجمال ، الموجود فى عنصرى النظام والعظمة ، فى حين أن الثانى كان يبحث فى موضوع الانسجام والقياس والفارق هنا يكمن فى أن الأول يصب اهتمامه على جمال المظهر (المحسوس) ، فى حين أن الثانى يهتم بجمال الجوهر (الباطن) ، كما يهتم الأول بالجزئى المتناهى ، أما الثانى فيشير إلى الكلى اللامتناهى

هكذا يكمن التمايز الجوهرى بين مذهبي الفيلسوفين . فالمنهج الأرسطى كان يصب اهتمامه على دراسة الواقع فى تشخصه وماديته ، وما يتعلق به من تحديد وتجزىء . أما أفلاطون فقد أدار ظهره للواقع المادى ، وإرتفع فوق عالم الحسيات والماديات ، منطلقا الى عالم المعقول والمثل .

١ ــ الفن والمحاكاة عند أرسطو :

كانت لأرسطو اهتمامات فنية . ويتضح ذلك من مؤلفاته التي أبرزت شغفه بالجماليات والفنون ، فكان منها « بحث فى الجمال » وهو مؤلف ذكره ديوجين اللايرسى (الكتاب الرابع والأول) ، كما أشار إليه أرسطو ذاته وذلك فى الفصل الثالث من الكتاب الثالث عشر الميتافيزيقا ، وكذلك كتاب

---

(١) المرجع السابق ص ١٣ .

الشعر » و « الخطابة » وهو يحتوي على اشارات جادة ، ووثيقة الصلة بعلم الجمال عنده .

وإذا كان أرسطو قد تصور الجمال باعتباره التنسيق والعظمة ، فقد تمثله كذلك فى معنى التحديد والتماثل والوحدة . ومن ثم فهو يتمثل عنده فى النقاط التالية :

١ ـ إن الجمال هو تناسق التكوين لعالم يظهر فى أسمى وأجمل مظهر له .

٢ ـ وفى ضوء ما سبق فان أرسطو لم يدفع إلى دراسة الواقع ،أو تصويره على ما يجب أن يكون عليه ، وقد عبر عن ذلك فى الفصل الخامس عشر من كتاب « الشعر » بقوله : « المأساة هى محاكاة لكائنات المبتذلة » (١) .

٢ ـ نظرية المحاكاة بين أفلاطون ، وأرسطو :

يقال عن أرسطو خطأ أنه قد عرف الفن بأنه « محاكاة للطبيعة » غير أن هذا القول يجانبه الصواب ، لان الفيلسوف يؤكد نقيض ذلك ، فالفن فى تصوره إما أن يكون أسمى أو أقل من مستوى الطبيعة ، ومعنى ذلك أنه لا يكون فى مستواها .

ويميز أرسطو بين الملهاة (الكوميديا) والمأساة (التراجيديا) ويذهب إلى أن الأولى تصور الناس أخيارا ، أما الثانية فتصورهم فى صورة سيئة عما نراهم فى الواقع .

---

(١) المرجع السابق : الفصل الخامس عشر ص ٣٦ .

والميزة الرئيسية فى الفن تنحصر فى إخراج الطبيعـة عن طبيعتها ، أو تغيير لونها إلى الاسوأ أو الأحسن ،ومن ثم فانها تعد تبديل أو تغيير وليست محاكاة حقيقة للواقع المعاش . لكن هذا التبديل أو التغيير لابد أن يعتريه أو يمسه الجمال والكمال ، أى التحسين حتى تبدو الشخصيات أكثر جمالا مما هى عليه في الواقع إلى حد تصبح معه لشدة جمالها غير حقيقة .

فى ضوء ما سبق رأينا أن أرسطو لم يعرف الفن بأنه « محاكاة للطبيعة » بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة . بدليل أن ما يؤكده هو غير ذلك ، فالفن عنده أما أن يكون أسمى من الطبيعة أو أدنى منها ، لكن أن يكون فى مستواها فهذا ما لم يراه أرسطو أبداً . والفارق الذى يميز الملهاة عن المأساة (التراجيديا) هو أن هذه تصور الناس أخيارا ، وتلك تصورهم أسوأ ممـا نراهم عليه فى الواقع (الشعر ، وهذا يؤيد ما ذهبنا إليه من أنه لم يمل إلى محاكاة الطبيعة تماما ، فقد كانت الخاصة الاساسية للفن فى تصوره تتمثل فى اخراج الطبيعة عن طبيعتها ، أى فى الانحطاط بالانسان ، أو التسامى به .

ويتفق أفلاطون مع أرسطو فى تأكيد ضرورة البساطة الداعية إلى قبول « الكل المكتمل العضوى » بوصفه كائنا حيا ، فكل منهما يسعى إلى التحسين والتكميل ، وإلى أن تصير الشخصيات أكثر جمالا مما هى عليه فى الواقع ، حتي تكاد ـ لشدة جمالها ـ ألا تكون حقيقية ،وكلاهما ينشد نموذج الفن فى الجمال الضرورى المطلق المثالى .

وجدير بالذكر أن رؤية أفلاطون للجمال كانت موجهة إلى مثال الجمال بالذات الذى رآه مبدأ متعاليا يسموعلى الذات ،وعلى العالم، فهو نموذج أصلى

خالد ، أو مثال خارج العقل الذى يتصوره . فى حين رأى فيه أرسطو نموذجا باطنا فى العقل البشرى ليس له موضوع نبحث عنه خارج أنفسنا فليس هناك مثال يتجاوز حدود الإنسان أو العالم فكل شيء موجود فينا نحن ، حتى المثال ذاته يكون موجود فى الانسان يقول أرسطو « أننا لا نقصد النافع الضرورى إلا من أجل الجمال »[١] ولكن هذا الجمال يتحد بالعقل البشرى فالفن ليس سوى قدرة منتجة يوجهها العقل الصحيح »[٢] على حد قول أرسطو . بيد أن هذا النوع من أنواع الانتاج هو إلهام أكثر منه كشفا ، فالفن عند أفلاطون هو اكتشاف بواسطة التذكر للمعرفة السابق إكتسابها بالمشاركة فى المثل . لكن الفن عند أرسطو يكون على العكس من ذلك ، فهو إنتاج مبدع لصور جديدة لم يكن لها فى وقت ما معرفة سابقة فى عقل مبدعها ، وفى هذا ما يكشف فى أرسطو عن النزعة الانسانية التى ستظهر فى عصر النهضة ، وبخاصة عند بيكون .

إن أرسطو يحسم المشكلة الرئيسية فى علم الجمال بشكل أوضح من أفلاطون ، فيسأل أين نجد النموذج فى الفن ؟ ويجيب على ذلك بأننا نجده فى الحقيقة الواقعة لا فى إمكان الأزل الحاضر ، ذلك لأن الجمال أسمى من الحقيقة وأرسطو هنا أفلاطونى أكثر من أفلاطون نفسه ، ولو أننا سرنا بقضيته حتى

---

١) أرسطو ، السياسة الكتاب السابع ، الفصل الثانى عشر الفقرة الثانية .

٢) أرسطو : الأخلاق إلى نيقوماخوس ، الكتاب السادس الفصل الثالث ص ١١٢ .

نهاية الشوط ،فسوف نجد أنها تشبه مقدمات لكل علم جمال مستقبل ،ويترتب عليها أن يكون الشعر أكثر صدقا من مجرد الوصف العلمى .

إن جمال الشعر الكامل المنتظم المرتب ، والادراك العميق المباشر الحدسى عند الشاعر ، هو ما يجعل منه أول مراتب المعرفة (١) ، وأكثرها تشويقا واثارة ، وأعمقها متعة للاخرين ، وتعبيراً عن شجون وسعادة النفس « فأسلوب الحديث أشد حركة وتنازعا وهو يتضمن ضربين : أحدهما يعبر عن الأخلاق ، والأخر عن الانفعالات ، وهذا هو السبب فى أن الممثلين يسعون وراء الانفعالات . كما أن الشعراء يبحثون عن الممثلين الذين تتوافر فيهم هذه الملكة (٢) .

وتقوم الفنون عند أرسطو بوجه عام ، والموسيقى بوجه خاص على تطهير النفس من الانفعالات ، وتأمين العقل من الخطأ ، وحماية النفس من الكدر . وإذا جاز لنا أن نطلق على موقف أفلاطون الجمالى الموضوعية المثالية ، فانه يجوز لنا بنفس المقدار أن نسمى موقف أرسطو بالاتجاه الموضوعي الواقعى . لأن الأخير يرى أن الفنان يستمد أصول عمله الفنى من الواقع ، بيد أنه يسعى جاهداً لتعديله وتحسينه حتى يسمو فوق مستوى الواقع ، لكنه مع ذلك لا يتجاوزه إلا فى حدوده ، ولا يصعد إلى عالم علوى ، مثالى على نحو ماذهب

---

١) أرسطو : الشعر .

٢) أرسطو : الخطابة ، حققه وعلق عليه د . عبد الرحمن بدوى . وكالة المطبوعات . دار القلم . ١٩٥٥ . ص ٢٢٥ — ٢٢٦

أفلاطون . وهنا فان أرسطو يفسح مجالا لتدخل إرادة الفنان فى خلقه لعالمه الفنى وتطويره فيه حسبما يتراءى له .

د ـ أفلوطين : Plotinus

بعد عرضنا لاسهامات أساطين الفلاسفة اليونانيين وهم : سقراط ، أفلاطون وأرسطو فى مجال الجماليات والفنون ، نعرض لموقف « أفلوطين » من هذا الموضوع ، فنرى أنه قد رأى الجمال ممثلا فى الوحدة ، والصورة الخالصة والترتيب فالجمال في الموجودات يكون فى تماثلها وانتظامها » (١) . ذلك لأن الحياة صورة ، والصورة جمال ، ومع أن الأفلاطونية الجديدة كانت امتدادا لأفلاطون ، بيد أنها قد خلطت الجمال باللاهوت ، بحيث لم يعد المجال يسمح للبحث فى العبقرية المبدعة وهي مستقلة ، فقد ارتبطت عند أفلوطين بالمبدأ الأوحد الذي هو الخير ، والذى تصدر عنه الصور المشمة ، وبعبارة أخرى فان الله هو مصدر الصور الفنية ، ومبدعها ، كما أنه هو الذى يفيض بها على من ارتقت روحه من الفنانين .

وطبقا لنظرية الفيض أو الصدور الأفلوطينية يكون الجمال المتحد بالله هو أكمل وأسمي جمال ، بينما تتناقص درجات الكمال والسمو كلما ابتعدنا عن الجمال الالهى ، وبمقدار هذا الابتعاد ، وعلى الفنان إذن أن يتخلص من قيود البدن ، ونوازع الحس ، وأن يتطهر ويتسامي عن المثول أمام الجمال الجزئى ، وأن يصعد من عالمه مارا بمحطات روحية تمثل الأقانيم الثلاثة ،

---

١) أفلوطين : التساعية الأولى . الرسالة السادسة . الفصل الأول .

إلى أن يتحد بالله مبدأ الكون ، وسر عظمته ، ووحدته ، وجماله هنالك يلهمه الله من ضيائه ، ومن جماله ، فيتكشف للفنان الجمال العلوى الأبدى .

وقد ذكر أفلوطين فى تاسوعاته وجود أشعة الهية تصدر من المبدأ الأوحد إلى الانسان أو الفنان مباشرة ، دون تدخل من وساطات أو أقانيم ، فتلهم من حلت فى قلبه ، وتدفعه إلى التعبير عن فنه فى ابداع .

ولقد تركت الأفلاطونية بصماتها واضحة على فلاسفة العصر الوسيط ، فقد عبر أوغسطين عن الجمال ممثلا فى الوحدة أى الله ، وأن قوانين الجمال والفن كالتساوى ، والتشابه ، والانسجام ما هى إلا انعكاسات للحقيقة أو الكلمة أو الله . كما ظهر سانت بازيل St. Bsil الذى مزج بين الفن واللاهوت ، وتبنى الأفلاطونية المحدثة ، ودافع عنها فى كتابات ظهرت تحت اسم مستعار هو ديونيسيوس الذى كان له أثر لا يستهان به فى استطيقا العصور الوسطى .

ومع ظهور الدين المسيحى كان من الضرورى أن تتغير بعض المسميات ، فقد أصبح مبدأ الخير الأسمي هو الاله المسيحي ، وتحدد سلم الجدل الصاعد والهابط بمحطات روحية — إذا جاز هذا التعبير — فبدأ من مصدر الاشياء الجميلة فى الطبيعة مارا بالجمال العلوى ، ثم بالخيرية فالحكمة فالاله ، وهذه تمثل مراحل لرؤية الخالق ذاته .

والحق ان نظرية الالهام والعبقرية قد ظلت حية وفعالة في قلوب بعض

الفنانين والمفكرين منذ عصر اليونان ، مروراً بالعصور الوسطى ، وحتى العصر الحديث . وانه لمن الخطأ أن يظن أن هذه النظرية عن الابداع قد تلاشت إثر محاولات الفصل بين الفلسفة ، والدين ، أو بين اللاهوت ، والعلم والفن من جهة أخرى . وسوف نرى ان هناك بعض الاتجاهات الحديثة والمعاصرة التي تؤمن بأن مصدر الفن إلهام علوى ، او كشف روحي .

٢ ـ العصر الوسيط

تمهيـــد :

كانت مرحلة العصر الوسيط فترة إزدهار ونمو للوعى الجمالى والفنى ، يشهد بذلك تاريخ الفنون فى العصرين المسيحى والإسلامى .

ورغم أن تاريخ الوعي الجمالي والإهتمام بالفنون قد صاحبته نزعة تقوى، وإتجاه شديد نحو الدين في ذلك الحين ، إلا أنه رغم ذلك فقد سرت الروح الفنية عالية ومؤثرة ، تدل على ذلك الأعمال التي خلفها المسيحيون ، والمسلمون من آثار وتحف ، ورسومات دينية تشهد بعظمة الاهتمام بالفن ، ونمو الشعور الجمالى عند الشعوب المسيحية والمسلمة على حد سواء .

أ ـ فلسفة الجمال عند المسلمين :

وعلى الرغم من ضيق النظره إلى الفن في العالم الإسلامى ، وما فرض على بعض أنواعه من التحريم ، إلا أنه لا يمكن ونحن نعرض لفلسفة الجمال والفنون أن نتجاهل دور المسلمين الإبداعي فى مجال الخلق الفنى ، أو نتغافل عن ذكر اسهاماتهم الفنية فى الحضارة ، وتاريخ الوعى الجمالى ، والفنى .

ولقد أثير جدل حول تحريم الإسلام لبعض الفنون ، مثل فن الرسم ، أى تصوير الكائنات الحية ، أو صناعة التماثيل المجسمة لها ، وكان الأصل فى التحريم هو مبدأ وحدانية الله الذى يعد من المبادىء الأساسية فى الاعتقاد الراسخ بتحريم تصوير الأشخاص ، أو الحيوانات أو عمل تماثيل لهم . وقد أستند المسلمون فى هذا التحريم إلى الآية القرآنية التي تقول :

« يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون (١) »

كما أستند البعض منهم إلى مفاهيم بعض الأحاديث النبوية الشريفة التي تشير إلى تحريم الرسم والتصوير ، وصناعة التماثيل حتى لا تتسبب هذه الفنون في سقوط البعض في عبادة الأصنام ، والاوثان لشدة أعجابهم بالصور ، والتماثيل الفنية ، أو اتخاذها وسائط للعبادة . مما يبعد عن التنزيه يقول الدكتور محمد على أبو ريان :

« فجاء المنع حتى لا ترتبط شواهد هذا الفن من تماثيل بشرية أو حيوانية بذكريات العرب في الجاهلية عن أصنامهم . وكأن رجال الشرع يريدون أن يقطعوا الصلة تماما بين هذا الماضى الوثنى والحاضر الإسلامى » (٢) .

لهذا السبب فقد اتجه المسلمون في بداية عهدهم بالإسلام إلى تحريم فن عمل التماثيل ، أوالتصوير خشية الارتداد إلىالجاهلية وتذكرعبادة الاصنام ، ولأن الصور المنقولة من الطبيعة تمثل تقليدا أو محاكاة لله في خلقه ، كما أنه من الجائز أن تستخدم هذه الرسوم والتماثيل في التقرب إلى الخالق ، أو التبرك بها أو استعمالها عند تقديم البخور والصلوات ، ومن ثم يخلعون على الخلق الفنى قوة روحية ومقدسة لا تكون فيه من الأصل ، فيسيئون فهم

(١) قرآن كريم : سورة المائدة ، آية ٩٠ ، مصحف القادسية المفسر ص ١٠٠ .

(٢) محمد على أبو ريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميله ص ١٨ .

الدين ، ويقلدون الله في خلقه وهذا بدون شك يتعارض مع تنزيه الخالق عن المادة ، والتعدد ، على ما تقول الآية الكريمة : « هو الله الخالق البارىء المصور له الاسماء الحسنى » (١) .

مصادر الفنون الإسلامية :

وعلى الرغم من تحريم الإسلام لبعض الفنون ، بيد أن النشاط الإنسانى المبدع ، والخلاق قد أخذ مجراه فقد عنى العرب بالفنون ، وتأثروا بعد الفتوحات بفنون البلاد التي فتحوها ، فحدث امتزاج حضارى فنى ، استتبعه جلب خلفاء الدولة الاموية (٦٦١ – ٧٤٩) لمواد البناء ، والصناع من الولايات لإقامة المدن الجديدة ، وانشاء القصور والمساجد (٢) ، فقد استعانوا بعمال من سوريا وبيزنطة لبناء مسجد دمشق ، وتجميله بالفسيفساء ، وتشهد بعض الآثار المعارية الإسلامية على التأثير القوى للفن البيزنطى ، والساسانى خاصة فى فسيفساء قبة الصخرة ببيت المقدس ، وواجهة قصر المشتى التي ترجع إلى القرن الثامن (٣) .

ولقد امتلأت دمشق في عهد الدول الأموية بالمساجد والقصور ، مثل الجامع الأموى ، وقصر الإمارة الذى أمر معاوية ببنائه وسماه الأخضر

(١) القرآن الكريم سورة الحشر آية ٢٤ ص ٤٦٥ مصحف القادسية المفسر ، دار القادسية بالاسكندرية ١٤٠٤ هـ ١٩٨٤ م .

(٢) ديماند ، م ، س : الفنون الإسلامية ، أحمد محمد عيسى م دكتور أحمد فكرى دار المعارف بمصر ١٩٥٣ ص ٥ – ٢٤ .

(٣) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

بسبب وجود قبة خضراء كانت تعلوه (١) ، وكذلك « قصير عمره » وهو قصر صغير ، وغيرها من الآثار المعمارية المبدعة التي تدل على اهتمام المسلمين بالفنون والجماليات .

وفي مجال الفنون التطبيقية لعب الخط العربي دورا كبيرا في تقدم فن الرسم والزخرفة ، فكان الخطاطون هم أرفع الفنانين مكانة ، وكان الخط الكوفي هو أول ما استعمل من الخطوط العربية فاشتهر خطاطو العراق وسوريا ومصر بتجويده حتى القرن العاشر (٢) وقد استعمل هذا الخط في

---

(١) محمد صدقي الجباخنجي : الموجز في تاريخ الفن ، دار المعارف ١٩٨٠ ص ٥٤ .

(٢) المرجع نفسه ص ١٦٧ .

للحصول على مزيد من التفصيلات في مجال الفنون الإسلامية والعربية يقترح الرجوع إلى المصادر التالية :

١ ـ سومر فنونها وحضارتها : تأليف أندري بارو تقديم اندريه مالرو ، ترجمة وتعليق الدكتور عيسى سلمان ، وسليم طه التكريتي المكتبة الوطنية بغداد ١٩٧٧ .

الفنون الإسلامية م س ديماندت : أحمد محمد عيسى مراجعة وتقديم : دكتور أحمد فكري دار المعارف بمصر ١٩٥٣ .

٣ ـ مدارس الفن القديم : الدكتورة عائدة سليمان عارف دار صادر بيروت ١٩٧٢ .

٤ ـ الموجز في تاريخ الفن : محمد صدقي الجباخنجي ـ دار المعارف ١٩٨٠ .

تركيبات الهندسة العمودية والأفقية مضيفا إليها زخارف .

وارتبط فن الرسم عند المسلمين بالخط ، وأنواعه كما ارتبط بصناعة الكتب التي برعوا في تجليدها ، وتغليفها بالجلود ، وزخرفتها برسوم هندسية لحيوانات أو طيور .

والذى لاشك فيه أن قمة الزخرفة والإبداع الإسلامى قد بدت واضحة في تزيين المصاحف ، والمخطوطات ، والأبسطة ، وكذلك المنسوجات الفاخرة ، والأخشاب المطعمة بالعاج ، وقد عرف هذا الفن الزخرفى المتسم بتكويناته الهندسية المتشابكة بفن الأرابيسك Arabesque ، وبالإضافة إلى هذا الفن الزخرفى ، السابق فقد برع المسلمون فى فن الحفر ، وفى صناعة التحف المعدنية ، وصناعة الزجاج ، والفسيفساء (الموزايكو) التي تتكون من قطع صغيرة من الزجاج أو الخزف الملون أو الحجارة المتعددة الألوان والأحجام ، وهي تستخدم فى تغطية الجدران .

وعلى هذا النحو يتضح وجود نهضة فنيه فى العالم الإسلامى ، تشهد بذلك ما ترجمت عنه آثارهم المعمارية ، والزخرفية التي ظهرت فى جميع ما خلفوه لنا من أدوات وأبسطة ، ومعادن ، وزجاج وغيرها ...

والحق أن الإسلام لم يحرم الفنون بصفة عامة، وإذا كان قد حرم الظاهرة

---

٥ ـ الجمال والفن : د. ماهر كامل مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٧ .

٦ ـ فنون الإسلام : ذكي محمد حسن دار النهضة المصرية ١٩٤٨ .

٧ ـ محمد عبد العزيز مرزوق : بين الآثار الإسلامية القاهرة دار المعارف ١٩٥٣ .

الجمالية بالنسبة لنفي النحت والتصوير فانه لم يكن يقصد بذلك أن يحرم هذه الظاهرة باعتبارهما – النحت والتصوير – فنين في ذاتها ، بل أشار في وجوب تحريمها بضرورة الامتناع عما سيترتب على ممارستها وانتشارها بين الناس من سلوك وفعل – كما سبق القول – فالتمثال الجميل الذى يبرز فيه المثال جمال جسم المرأة ، أنما يمثل ثورة جنسية عند الشباب . فضلا عن كونه يعد تحديا على قدرة الله فى خلقه ، ومحاولة تقليده فى خلق أو صناعة تماثيل تشبه البشر أو الحيوانات ، وهو ما حرمه الدين عملا بقول الآية الكريمة : « يا أيها الإنسان ما غرك بربك الكريم الذى خلقك فسواك فعدلك فى أى صورة ما شاء ركبك » (١) .

ومما يدل على اهتمام العرب والمسلمين بالفنون ، أننا نجد لديهم تاريخا فنيا متكاملا موضحا فيه مصادر استمدادهم الفنى وروافد الفن فى حياتهم . خاصة وأنهم كانوا على صلة كبيرة ببلدان منطقة الشرق الأقصى ، ويمكننا تقسيم مدارس الفن الرئيسية عندهم إلى أربعة أنواع هى : المدرسة العربية ثم الإيرانية ، والمدرسة الهندية المغولية ، ثم أخيرا المدرسة التركية العثمانية ، وكانت لكل مدرسة منها مميزاتها وخصائصها الفنية والطابع الفنى المميز لها ، مما يشير إلى مدى التقدم والعناية التى حظيت بها الفنون والجماليات عند العرب والمسلمون .

(١) قرآن كريم : سورة الانفطار آية ٧ ، ٨ مصحف القادسية المفسر ص ٥٠٤ .

ب ـ فلسفة الجمال عند المسيحيين :

ازدهرت الفنون ونمت عند المسيحيين بصورة لم يسبق لها مثيل ، ويكفى شاهدا على ذلك ما ظهر فى عصر النهضة من روائع فنية عبرت عنها لوحات المصورين ، وما خلفته من آثار في زخـــرفة الكنائس وفى فن الموسيقى الكنائسية التي كانت تعزف على الأرغن ، وكانت من أبرز أنواع الفنون التى ظهرت في ذلك العهد وهى من الفنون المستوحاه من الدين (1) .

وعلى الرغم من أن المسيحية الرومانية قد واصلت فى البداية التزام التقليد المتبع بعدم تقليد رسم القديسين فى القرن الثانى ، وقد ذهب إلى ذلك بعض الفلاسفة وعلماء اللاهوت . الذين اهتموا بقضايا الدين مثل كليمان السكندرى ، غير أن الحال لم يدم طويلا على هـــذا المنع والتحريم إذ سرعان ما تحول هذا المعتقد التقليدى إلى السماح بالفن الرمزى .

وجدير بالذكر أن الفن فى هذه العصور قد بدا معبرا ، وأصيلا وأكثر واقعية ، وعلى جه خاص فى بلاد سوريا ، وآسيا الصغرى .

ويبدو أن تاريخ الفن المسيحى فى بدايته كان على عداء كبير ومقاومة شديدة للصور والتماثيل ، إلا أنه سرعان ما انطلق المسيحيون يعبرون عن فنهم ومبدعاتهم خصوصا فى عصر النهضة الايطالية . فتفننوا فى تزيين الكنائس ، والمعابد ، ورسم الصور الدينية التي تمثل السيد المسيح والقديسين .

---

(1) Hauser, A: The social History of Art Routledge (Kegan paul) London 1951. P 37

ولقد عبرت إيطاليا عن حركة فنية عالية فى مطالع عصر النهضة الذى يرجع عادة إلى أوائل القرن الخامس عشر، بيد أن أصول هذه النهضة يمكن تتبعها تاريخيا منذ القرن الثانى عشر .

وهكذا استطاعت روما أن تجسد هذه النهضة فى أروع معانيها ، وذلك بسبب تقدم فن المعار فيها الذى ساعد عليه حكم البابا نيقولا الخامس ، وازدهار التجارة فاهتم فنانوها بفكرة العمق فى الرسم Perspective حيث حيث تمكنوا من تصوير المناظر الطبيعية من مكان معين [1] .

وخلاصة القـــول أن الفن المسيحى قد تجسد على يد فنانى إيطاليا المسيحيين الذين برعوا فى تصوير حياة المسيح وقصص القديسين من أمثال : سيمابيو ، وجيوتو وفرا انجيليكو ، وكذلك ماساكيو ، وروفاييل الذى جلبت له لوحاته الشهرة مثل « المادونا » أو « مادونا القديس سيكست» La Madonne du saint – Sixte كما صور « العذراء على مقعدها » La Vierge a sa chaise ولا يفوتنا أن نذكر الأعمال الفنية الدينية القيمة التى قام بها أنجلو مثل نحت تمثال « داوود » ورسم قصة الخلق على سقف كنيسة « سيكستين » ، وهى من بين الاعمال التى خلدته لما تنطوى عليه من مناظر فنية خالدة تجسم صور الخلق ، وتصور الاله وهو يفصل النور عن الظلام ، كما تصور طريقة خلق الكواكب، ومباركة الأله للارض وكذلك مراحل خلق آدم وحواء ، وحتى مرحلة الاغراء والسقوط ، ثم جانب من التصوير يبين فيه تضحية نوح والطوفان فضلا عن ابداع أنجلو فى رسومه

(1) Reed, Herbert : The Philosophy of Modern Art Faber anb Faber Ltb London 1952. p. 337.

الفردية فى الدين مثل رسم الأنبياء ، والرسل، والقديسين ، وكذلك رسم(١) الملائكة .

وفضلا عن مجهودات روفاييل ، وأنجلوا في ميدان التصوير والنحت ، تبرز لنا عبقرية فنية ثالثة لعبت دورها فى فن إيطاليا فى عصر النهضة وتمثلها شخصية ليوناردو دافنشي التي خلدته لوحته الشهيرة « الموناليزا » ، أو الجيوكندة . فضلا عن أعماله الرائعة فى مجال التصوير الدينى مثل رسم الملائكة والقديسين (٢) .

وهكذا أمتزجت الاتجاهات الفنية ، والجمالية عند المسيحيين بالدين في عصر النهضة الاوربية ، فليس مستغرب أن تنبثق الأعمال الفنية لهؤلاء الفنانين المسيحيين فى صوره قيمة ، ومبدعة ، وخالدة خلود الدهر .

---

(1) Taine H ; Philosophie De L' ART Hachette Paris 1909. P.P. 165. 166.

(2) Bertaux; E; Etudes D' Histoire Et D' Art Hachette, 1911 P. 156 - 157.

الفصل الثانى

تصور الجمال فى العصر الحديث

* مقدمة

١ - تصور الجمال عند ديكارت

٢ - عند مالبرانش

٣ - بسكال

٤ - ليبنتز

٥ - باومجارتن

٦ - وليم هوجارت

٧ - ادموند بيرك

٨ - كانت

٩ - شلنج

١٠ - هيجل

١١ - شوبنهور

مقدمة

بعد عرضنا لنشأة الجمال والفن فى العصر اليونانى والعصــــر الوسيط ، وتحديدنا لمـا اختصت به هذه الاهتمامات الجمالية والفنية عند اليونانيين ، وعند فلاسفة العصر الوسيط من مسلمين ومسيحيين . يتبين لنا إلى أى حد ارتبط الجمال بالقيم المطلقة العليـــا عند اليونان ، كما عنى بفكرة القداسة ، والرمز الدينى فى العصر الوسيط ، وبوجه خاص عند مسيحى عصر النهضة الذى ارتبط الفن فى تصورهم بالابداع والعبقرية المستمدة من الاله . ولهذا فقد ظهرت في معظم الأعمال الفنية لفنانى هذا العصــــر وهى تجسد صورا ورموزا دينية كالعذراء والطفل ، والشوكة المقدسة وقصة الخلق ، وتمثال داوود ، وغيرها ..

وإذا تخطينا العصر الوسيط وألقينا الضوء على اتجاهات الجمال والفن فى مطلع العصر الحديث وجدنا اهتماماً فائقاً بالفلسفة الديكارتية العقلية ، وما تبعها من الاتجاه إلى إحترام العقل ، والتأكيد على النزعه الموضوعية التى سادت عند القدماء والتى كانت تنحو إلى مطابقة الجمال بالحق ومن ثم يصبح ما هو جميل فى تصورنا على غرار ما هو حق .

والواقع أن اتجاه ديكارت نحو إحترام العقل ، وتأكيد الموضوعية قد حدا بالبعض إلى الاعتقاد فى موضوعية الجمـــال ، ومطابقته لقيمة الحق المطلقة ، وسوف تكشف لنا السطور القادمة عن اتجاهات ومذاهب الفلاسفة المحدثين فى الجمال ، ومواقفهم من الظاهرة الجمالية . والفئة التى حدثت باعتبارها رد فعـل لمـا اعتنقوه من مذاهب ميتافيزيقية ، فالجمال كان مبحث هام عند

كل فيلسوف حديث على غرار أهميته عند الفلاسفة القدماء .

وسوف نبين فيما سيأتى معنى الجمال والفن عند عدد من الفلاسفة المحدثين الذين أدلوا بدلوهم في هذا المجال .

(١) تصور الجمال عند ديكارت :

إذا كان المذهب الديكارتى قد اتسم فى طابعه الميتافيزيقى بالعقلانية والموضوعية ، فان هذا الطابع قد اختلف بالنسبة لمسألة الجمال التى رآها الفيلسوف من منظور وجدانى نفسى ، وبالتالى نسبي فذهب إلى أن التجربة الجمالية نسبية فى طابعها .

وليس مستغرب أن نلمس هذا الموقف فى نظريته للجمال ، لأنه كان الاتجاه السائد فى عصره الذى خلع على مبحث الجمال – وهو قيمة مطلقة عليا تميزت بالدجماطيقية عند افلاطون – طابع الذاتية والنسبية .

ولقد تنبأ ديكارت فى مؤلفه الجمالى « موجــز فى الموسيقى » Compendium Musica بموقف كانت الجمالى حين قدم الذوق على مثال الجمال بالذات ، وهنا فقد تميز المطلق بالنسبى والموضوعى بالذاتى ، وهكذا فقد حدد ديكارت رؤية الجمال بالذات من خلال نسبية المشاهدين ، وأعطى لدراسة الشخصية أهمية فى التقدير الجمالى من خلال الاهتمام بمجال قياس الاحساسات ، والعواطف والأمزجة فى ميدان الفنون ، كما افتتح باب العقل أمام الفلسفة الحديثة ، واجتهد فى تأسيسها .

أ – العصر الحديث والنزعة الذاتية للجمال :

يشهد تاريخ الفكر الجمالى فى العصر الحديث بظهور النزعة الذاتية فى

دراسة الجمال ، والتى نتج عن سريانها ظهور ضرب من علم الجمال قائم على الاحساس الذاتى للموضوع الجمالى ، كما صاحب ذلك الاتجاه الجديد الربط بين هذا المبحث باعتباره قيمة مطلقة عليا، وبين مجال علم النفس Psicologie ، وبذلك انفصل البحث فى الجمال باعتباره دراسة ذاتية نسبية عن مبحثه باعتباره قيمة نظرية ، بعد أن كان الجمال بنفس المعنى السابق موضع دراسة من مبحث الوجود Ontologie إلا أن هذا الاتجاه كان قد إكتمل مساره عند الفيلسوف « كانت » الذى عبر مذهبه النقدى عن صورة من صور الثورة الكوبرنيقية فى مجال الفلسفة العام (١) .

ب — موقف ديكارت الجمالى النسبي .

تعتمد نظرية ديكارت فى « جمال الموسيقى » التى بسطها فى مؤلفه « ملخص فى الموسيقى » على الربط بين العقل والاحساس أو الشعور فهو يذهب إلى أن الموسيقى Musica تعتمد على حسن السمع ، ولا يعنى ذلك أنها لا تكون خاضعة للقواعد العقلية المضبوطه والمعمول بها فى علم الموسيقى Musica بل أن حسن السمع أو الاستمتاع به يوازى فى أهميته خضوع المقطوعة الموسيقية للقواعد العقلية المضبوطة ، أو السليمه من حيث القوانين والايقاعات الموسيقية . ولذا فلا وجود لما يسمي بالمطلق ، أى (الجمال المطلق) لأن ما يحوز إعجاب البعض منا قد لا يحوز إعجاب البعض الآخر ، وكذلك فان الجميل في نظر البعض قد يبدو عاديا فى نظر البعض الآخر ، أو قبيحا فى نظر آخرين وهكذا .

---

١) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار الجامعات المصرية ١٩٧٧ ص ٢٢ .

ويرى ديكارت أنه لا يجب التسليم بمعيار مطاق للظاهرة الجمالية ، بل لا بد من الأخذ بمبدأ النسبية ، فالذى يستحوذ على إعجاب الغالبية العظمى من المشاهدين (الناس) يمكن أن نطلق عليه جميلا ، أو أن نقول عنه : انه الأجمل .

وعلى إعتبار أن ظاهرة الجمال نسبية ، فاننا لن نأتى اهتماما بمسألة الجمال المطلق فى ذاته وهو ما يتسم بالموضوعية عند افلاطون وإنما سنهتم بالدرجة الأولى بمسألة الاحساس والذوق الفردى حتى يتسنى لنا معرفة موضوعات الجمال طبقا لمبدأ النسبية Subjectivite .

وقد أفرد فيكتور باش أستاذ علم الجمال بجامعة باريس جزء كبيرا من دراسته فى الجمال لتعريف نظرية الجمال فى فلسفة ديكارت ، وإلقاء الضوء عليها .

وليس بمستغرب أن نجد مثل هذا الموقف النسبي عند فيلسوف عقلانى مثل ديكارت ، لأنه كان الموقف نفسه الذى سار عليه أغلب مفكرى القرن السابع عشر أمثال : مونتنى ، وبسكال ، ومابرانش ، وليبنتز وغيرهم . ممن أشاروا إلى موضوع نسبية الجمال وطبيعته ، وأصله كما أشاروا إلى اختلاف النظرة الجمالية من بلد لآخر ، ومن جنس لآخر ، يقول « مونتنى » فى هذا الصدد . « أكبر الظن اننا لن نعلم أبدا ما هو الجمال فى طبيعته وأصله [١] » وهو بذلك يتفق مع ديكارت فى مسألة النسبية ، وآية ذلك أن

---

(١) دنيس هويسمان : علم الجمال (الاستطيقا) ت أ. د أميرة حلمى مطر ، أ. د أحمد فؤاد الأهوانى ـ دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٩ . ص ٣٠ .

معايير الحكم على الجمال تختلف من مجتمع لآخر حسب الذوق ، والمزاج السائد لجمهور المتذوقين ، فالجمال عند الهنود مثلا يتمثل فى الشفاه الغليظة المتدفقه . فى حين تمثل الآذان الكبيرة المثل الأعلى للجمال عند أهل بيرو ، أما الأسنان الحمراء أو السوداء فانها تمثل نوعا من الجمال عند بعض قبائل وشعوب العالم .

وهكذا يبرز الاتجاه النسبي الذى ميز فكر فلاسفة هذه المرحلة فقد عبر بسكال عن هذا الاتجاه ، فضلا عن الإشارة إلى الطابع الفردى فى الجماليات، والفن فى موضوع « المشاركة الوجدانية » فرأى أن التذوق الأدبى ينشأ عن ضرب من المشاركة الوجدانية بين الأديب والمتذوق ، وهى صفة من أهم الصفات التي تميزت بها الآداب العالمية التى تخاطب الانسان مباشرة ، والانسان بصفة عامة ، وقد عبر « بسكال » عن ذلك فى الخاطرة رقم ٣٢٠ من خواطره حيث يشير فيها إلى موضوع النسبية ، والمزاج الشخصى فى مسألة تقييم الأعمال الأدبية (١) .

ويذهب ديكارت فى عرض نظريته فى الجمال إلى أن جميع الفنون تنطوى على لذة (عقلية ، وحسية) ، وهى لا تحدث إلا إذا توافر شعور الملاءمة والانسجام بين عنصرى الحس ، والعقل معـا . ومن ثم يجب أن يتفق موضوع الجمال مع عضو الحس كما يطابق العقل فى نفس اللحظة فكيف يتم ذلك ؟

أى كيف يتم حدوث اللذة العقلية أو الاستمتاع بالجمال نتيجة توافق وانسجام عنصرى الحس والعقل معا ؟

(1) Pascal, : Les Pensées, Secl Pen 32 Paris 1943 p. 65 - 67.

إن ديكارت يعطى مثالا لذلك بفن الموسيقى ، الذى أسهب فى شـــرح أصوله ، وقواعــده فى مخطوطته القيمة « ملخص الموسيقى » التى كتبها باللاتينية ، وقد تضمنت آراءه فى الأصوات والأنغام الموسيقية ، والايقاعات وانواعها ، وكما احتوت على أجزاء من بعض رسائله ، ومناقشاته مع علماء عصره أمثال بيكمان ، ويرى ديكارت فى هذا المؤلف أن الصوت الموسيقى الذى يعد — فى حد ذاته — مصدراً للجمال والفن يمكن أن يسبب ألماً وضيقاً لسامعه فى حالة ما إذا سمع بإيقــاع عالى ، أو مشوش ، فتتحول المتعة الفنية المنتظرة منه إلى إضطراب وألم فى الأذن (وهى تمثل عضو الحس الذى يستقبل الصوت) (١) .

ومثل هــذا النـوع من الموسيقى — الذى يثير الألم فى عضو الحس والاضطراب فى النفس لا يثير فى النفس أدنى شعور باللذة ، أو السعادة ، ويقول ديكارت كذلك أن مثل هذا الموقف يمكن أن يحدث فى حالة سماع الصوت المنخفض الذى لا يكاد يسمع (أى يصل إلى عضو الحس (الأذن)) ، فانه لا يثير فى النفس كذلك شعوراً باللذة أو التذوق ، لأن الأذن لا تستريح له ، ولا تتقبل سماعه .

وعلى هذا النحو يشير ديكارت إلى أمرين هامين فى هذا الموضوع :

أولهما : أهمية الاحساس ، وبالتالى أهمية عضـو الحس الذى يستقبل المؤثرات الصوتية ، أو المرئية .

---

(1) Dsscartes : Copendium Musica Oeuvres de Descartes. ch A p. T, Tomex Léopold cerf 1903 p 113.

ثانيهما : التأكيد على وجود ضرب من الاتزان[1] فى كل حاسة من الحواس التى تشعر بجمال الفن ، بحيث لا تتحقق اللذة ما لم يتحقق هذا الاتزان ، وهذا ما عبر عنه « ديكارت » في مثال صوتى الموسيقى الصارخ ، والمنخفض .

ومن خلال هذين الاعتبارين اللذين أشار إليهما ديكارت يتضح لنا أنه يذهب إلى إشتراك العقل والحس معا لتحقيق اللذة الجمالية ، فاللذة الباطنية وحدها لا تكفى ، أى لذة الاحساس ، والشعور ولكن لابد من مشاركة الحواس فى نطاق العلم الطبيعى ، لذلك تصبح اللذة المتعلقة بالحواس فى حالة تجريدها من اللذة النفسية ذات طابع فسيولوجى (عضوى) . وهنا فمن الضرورى مشاركة الحس والعقل معا حتى يتحقق الشعور باللذة الجمالية ، فان خلو اللذة المتعلقة بالحواس من احساسات النفس ، ومواجدها ، وتعلقها بكل ما هو عضوى إنما ينقص من قدرها ، ويبطل من فاعليتها وتأثيرها الفنى على الانسان ككل (أى باعتباره شعورا وحسا ، ولو صح ذلك لما تحققت أى لذة جمالية على النحو الأكمل ، بل لأصبح فعلها أشبه بشيء مادى تجريبى يصدر عن العالم الطبيعى ، ويخضع لمؤثراته فى الملاحظة والتجربة ، ولهذا يفتقد الشعور الانسانى الرفيع الذى تتحقق من خلاله اللذة الجمالية ، بصورة نسبية شخصية .

واللذة الجمالية على ما يرى ديكارت وسط بين طرفين أحدهما : الافراط فى إثارة الحس . والثانى القصور عن إثارته ، وفى كلتا الحالتين يمتنع تحقيق

(1) Ibid.

التوازن ، والانسجام بين عضو الحس ، وبين العقل الانساني ، وهو المطلب الرئيسي لتحقيق الجمال عند الفيلسوف ، حيث لا تحدث اللذة بدونه .

وبالاضافة إلى أهمية مشاركة العقل ، والحس في احداث اللذة الجمالية ، يشير الفيلسوف إلى أهمية مسألة الترابط والتعاطف الوجداني من جهة ، والتنافر من جهة أخرى في أحكامنا على الجمال — وهي مسألة أشار إليها بسكال في فلسفته الجمالية :

وتعني على سبيل المثال أن حكمنا على أبنائنا يكون متسما بشيء من الاستحسان مهما بلغ بهم مستوى القبح ، كما أن سماعنا لصوت قريب . أو أليف إنما يثير في نفوسنا القبول والانسجام ومن ثمة نحكم عليه بالجمال . وعلى العكس من ذلك فان تصورنا عن شخص ما يجعلنا لا نصدر عليه حكما بالجمال ، مهما بلغ من حسن وروعة إن هذا الموقف يبين بوضوح الاتجاه النسبي الغالب على الأحكام الجمالية لفلسفة ديكارت ، لأن استناده على حكم الذوات المختلفة على أمر من الأمور إنما يتعلق بها شخصيا .

وهكذا نرى أن موقف ديكارت الاستطيقي ينحصر في الربط بين طرفي الحس ، والعقل لأهميتها معا في احداث اللذة الحقيقية بالجمال .

ويتفق موضوع مشاركة العقل مع الحواس في احداث الشعور باللذة الجمالية مع موقف ديكارت من مسألة الاتحاد بين النفس ، والجسد ، والمعروفه بالثنائية التي يرى فيها أن الانفعالات هي حالة ناتجة عن الاتحاد بين جوهري النفس ، والجسد ، ولما كان الانفعال والعاطفة يمثلان الجانب الشعوري من جوانب اللذة عند « ديكارت » ، وكانت الحواس من جهة أخرى هي جزء

لا يتجزأ من البدن الذى يتأثر بالانفعالات والعواطف فان الاتحاد بينهما يكون وثيقا والتأثير متبادلا ، وهذا ما دفعه إلى اعتبارهما مشتركين فى تكوين الشعور بروعة الجماليات . يقول ديكارت فى المبادىء « ليس فينا إلا نوعين من الفكر هما إدراك الزمن ، وفعل الإرادة » كما يعبر أيضا عن هذه الثنائية فى الفقرة رقم ٦٣ من المبادىء بقوله : « كيف نحصل على أفكار متميزة عن الامتداد وعن الفكر من حيث أن أحدهما هو طبيعة الجسم ، والثانى هو طبيعة النفس » (١) .

وهذه الفقرة تفسر قول ديكارت بالثنائية ، وتفسح مجالا لقوتين أساسيتين فى الانسان هما قوتا الحس ، والعقل اللتان تؤسسان الحكم الجمالى ، والتقييم الفنى .

بعد أن عرضنا لنظرية ديكارت فى موضوع الجمال وبينا موقفه من الحكم الجمالى ، والتقييم الفنى ، وكيف أنه أرجعهما إلى اجتماع عنصرى الحس ، والعقل مما اعانا منه بقيمة الثنائية وأهميتها فى تكوين الفعل الانسانى ، نعود إلى موقف هام آخر يتعلق بالدور الذى تؤديه قيمتا الجمال والحق ، وكذلك الصلة بينهما .

بين قيمة الحق المطلقة ، والاحساس النسبي بالجمال :

وسوف نعرض — تحت هذا العنوان — بالمناقشة لبعض الآراء التى قيلت بصدد تفسير نظرية الجمال عند « ديكارت » ، ومن بينها من يقول بمطابقة

(١) ديكارت ، مبادىء الفلسفة : ت عثمان أمين فقره ٣٢ ص ١٢٥ .

(٢) المرجع نفسه فقرة ٦٣ ص ١٦١

الفيلسوف بين قيمة الحق المطلق ، وبين الجمال متصورا أن كل ما هو حق ، هو بالضرورة جميل .

وقد أشارت فلسفة ديكارت إلى أن الحقيقة مطلقة ، وعليا وقيمة حقة يقينية لا رجعة ، ولا حياد عنها ولا نسبية فيها ، وهي تتعلق بالعقل وحده ، وتنبثق منه ، فلا يكون لها علاقة بالمادة أو المحسوسات وما يتعلق بها من وهم وزيف . فالحقيقة هنا لا تتطابق مع الجمال .

لقد قدم ديكارت نظريته فى الجمال ، وهي مؤسسة على الجمع بين الحواس والعقل باعتبارهما طرفى الثنائية التي تحقق للانسان الشعور بلذة الجمال . فى حين أن الحقيقة فى ميتافيزيقاه هي الفكرة المجردة الموجودة بالفكر في ذهن خالص منتبه فكيف إذن تتطابق مع الجمال الذى يجمع بين عنصرى العقل والحس ؟ فى حين أن الحقيقة المتميزة بالجلاء والوضوح هى ما لا يشوبها حس أو انفعال . إن المشاعر الجمالية تفسح المجال لقوة العقل ، ولوجود المشاعر الذاتية النسبية بين الأفراد ، وشتان ما بين فكر يتمتع بذاته الخالصة ، وآخر يستند إلى الحواس وهى مصدر التغير واللبس إنه التمايز البين بين البداهة والوضوح ، وبين الغموض واللبس أى بين الخضوع المطلق لأحكام الذهن ، وبين حالة يشترك فيها مع الحواس فيفسح المجال لمؤثرات النفس وأهوائها .

وهكذا يتبين لنا اتساع الهوة بين ما هو مطلق أو موضوعى أى ما هو عام كلى ، لا تختلف حوله الآراء ، وبين ما هو نسبي ، أو ذاتى خالص أو جزئى تختلف فيه الآراء ، وذلك لتداخل عوامل فسيولوجية ، وسيكلوجية ، وعلى هذا الاعتبار يكون الحكم الجمالى تقييمى نسبي يختلف باختلاف

الأشخاص ، بل يختلف أيضا بالنسبة للشخص الواحد تبعا لأحوالة النفسية ، والاجتماعية المحيطة به والمؤثرة عليه ، فى حين يظل الحكم الذهنى (الحق) قيمة مطلقة عليا واضحة جلية لجميع الأذهان لا اختلاف عليها ، ولا خلاف حولها . يقول « ديكارت » : كيف أن احاسيسنا ، وانفعالاتنا وشهـــواتنا يمكن معرفتها بوضوح بيد أننا كثيرا ما نخطىء فى أحكامنا عليها [١] كما بين فى فقرة أخرى ضرورة التمييز بين ما يمكن أن نخطىء فيه ، وبين ما يمكن معرفته في وضوح ، وجلاء ، وتميز يقول في هـــذه المناسبة : « فى ضرورة وجوب التمييز فى هذه الأشياء بين ما يمكن أن نخطىء فيه ، وبين ما نعرفه فى وضوح [٢] » . وفي نص آخر يبين خطأ الاحساس ، والشعور بقوله : « ... فى اننا كثيراً ما نخطىء إذ نحكم بأننا نحس ألماً فى بعض أجزاء جسمنا [٣] ، كما يشير إلى مسألة أخطاء الارادة ، وكيف أنها تمثل المصدر الرئيسى للخطأ بقوله : « إن الإرادة أوسع نطاقا من الذهن وأنهـــا لذلك مصدر لأخطائنا » .

ويعقب ديكارت على هذا الراى الذى ساقه فى « المبادىء » بعرض رأيه فى « التأملات » حيث يقول : « ... اتضح لى من هذا كله أن ما أقع فيه من خطأ ليس ناشئاً من قوة الارادة ذاتها التى أنعم الله بها على لأنها رحيبة جداً ، وكاملة جداً فى نوعها ، ولا من قوة التعقل أو التصور لأنى لما كنت

(١) المرجع نفسه فقرة رقم ٦٨ ص ١٦٧ .

(٢) المرجع نفسه فقرة رقم ٦٧ ص ١٦٦ .

(٣) المرجع نفسه فقرة رقم ٣٥ ص ١٢٨ .

لا أتصور شيئا إلا بواسطة هذه القوة التي منحني الله إياها لهذا الغرض فكل ما أتصوره إنما أتصوره بلا شك كما ينبغي ، ولا يمكن أن أكون في هذا ضالا أو مخدوعا ، وإذن فما منشأ الخطأ عندي ؟ إنه ينشأ من أن الاراده أوسع من الفهم نطاقاً ، فلا أبقيها حبيسة في حدوده بل أبسطها على الأشياء التي لا يحيط بها فهمي ، ولما كانت الارادة من شأنها ألا تبالي ، فمن أيسر الأمور أن تضل ، وتختار الزلل بدلا من الصواب ، والشر عوضا عن الخير مما يوقعني في الخطأ والاثم [1] » .

وإذا كانت بعض الآراء تذهب إلى أن الجمال عند ديكارت هو الحق فالبعض الآخر ينظر إلى هذه التجربة عنده باعتبارها لا تمت بصلة إلى تجربة جمالية ذاتية ، من تجارب الفنون التشكيلية المتعددة الجوانب [2] بمعنى أنها تجربة عملية لا تتعدى حدود رؤية الأشكال الظاهرة — السطحية — أي أنها تجربة تتحدث عن نفسها .

وهذا الرأي مردود عليه بأن محاولة ديكارت ادخال مسألة الحواس ، وبيان فاعليتها في التجربة الجمالية . انما تدل على اهتمامه الشديد بمعطيات هذه التجربة على النفس الانسانية فان ما ذكره عن صوت الموسيقى العالي أو المنخفض إنما يدل على تجربته العملية الفنية بسماع الموسيقى ، كما أن محاولاته الجادة والمبكرة في دراستها في مخطوطته « موجز في الموسيقى » انما تعطي

---

(١) ديكارت : التأملات ت عثمان أمين ص ١٣٥ — ١٣٦ .

(٢) محمد صدقي الجباخنجي : الحس الجمالي . دار المعارف بالاسكندرية ١٩٨٣ ص ٩٥ .

لنا انطباعا بمدى تفهمه لهذا العلم والفن ومحاولة دراسة قواعده وشروطه في سبيل اقامة نظرية جمالية « في فن سماع الموسيقى » والقيمة الجمالية للصوت السليم أو النغم الجميل .

ولا شك أن ديكارت قد بذل جهده في مؤلفه الصغير لبيان تأثير الموسيقى (الصوت) على الأذن (عضو الحس) ومحاولة الربط بين العقل ، والحس فالأول هو أساس فلسفته المتكاملة والثاني هو وسيلة الاتصال بعالم الحس الذي هجرة الفيلسوف عندما بدأ في الكتابة عن اليقين والثبات ، ومع ذلك فقد عاد إليه وأعاد له مجده في عالم الفن و علم الموسيقى ، فذكر أن عضو الحس جسر هام لنقل أصوات الموسيقى في درجة هدوئها أو عنفوانها إلى إحساس الانسان ، ومن ثم يتهيء العقل بالتعاون مع الحس لإصدار حكما مشتركا عليها بالاستحسان أو الاستهجان .

ولسنا هنا في سبيل عرض نظرية ديكارت في الموسيقى ، بقدر ما نحن في حاجة إلى إبراز أهمية موضوع اعتماده على أعضاء الحس في رؤيته الجمالية ، وهذا يدفع إلى الاعتقاد بميله للصورة الجميلة ، أو التمثال الجميل ، وغيرها من المناظر التي تستريح لها العين ، فالذي يستمتع بصوت الموسيقى هو الذي يسعد برؤية التمثال الجميل ، أو الصورة الجميلة . وهكذا تكتمل عند ديكارت معالم التجربة الفنية ، فانه ليس من الضروري أن يكون الفيلسوف المهتم بالجمال مثالا ، أو موسيقيا ، أو شاعراً ، أو رساماً ، حتى يشعر بالتجربة الجمالية ، أي بعنفوانها على نفسه . حقيقة أن معايشة التجربة الذاتية في الفن هي معايشة رائعة ، ووقفة لاستجماع معاناة الذات واحساساتها ومشاعرها المرهفة التي تنصب داخل عمل تشكيلي إبداعي بيد

أن ذلك لا يعنى أن نربط ربطاً وثيقاً بين صدق الشعور الفنى ، واحتـــواء الخبرة الفنية على الممارسات العملية ، والواقعية فى مجال الفن والجماليات .

ولقد ذكر مؤرخو حياة الفيلسوف أنه كان مولعاً بالشعر والشعراء ، كما كانت له إهتماماته بالفن التمثيلى ، كما ألف الملكة كريستين تمثيلية شعرية غنائية (١) لكنه أعجب بالموسيقى بدرجة كبيرة ، لما تنطوى عليه من إهتمامات فسيولوجية ورياضية عبر عنها فى نظريته الجمالية (٢) .

حقيقة أن ديكارت بصفته فيلسوفا عقليا قد أولى إهتماما كبيراً للمسائل العقلية ، فهو صاحب الكوجيتو الشهير « أنا أفكر إذن فأنا موجود الذى أكد من خلاله على وجود الوعى الذى هو دليل وجود الذات . إلا أنه رغم هذا البرهان عليها كان قد أثبت معها أحساسها بذاتها ، فان نصوصه الكثيرة ، والمتناثرة فى مؤلفاته تشير إلى أن الاحساس بوجود الذات هو الدليل الأول على وجودها . ولو أن الانسان تصور أنه لا جسد له على الاطلاق فانه لن ينسى فى تلك اللحظة أحساسه بذاته وأنيته التى تختص بالتفكير .

وعلى هذا النحو تسير مسيرة العقلانية عند ديكارت ، فهى لا تمثل مجرد العقلانية المجردة أو الرمزية التى لا يداخلهـا شعور أو احساس بوجود الذات ، وعندما اتجه احساس ديكارت الجمالى وأختار الموسيقى من بين ألوان الفنون ، فقد كان قد تخير بذلك اللون أسماها وأرفعها ، وأكثرها تجريداً ممـا يتفق مع منطق مذهبه ، كما ربط بينها ، وبين حاسة السمع برباط وثيق ،

١) عثمان أمين : ديكارت ص ٢٥٩ .

٢) المرجع نفسه ص ٢٦٠ .

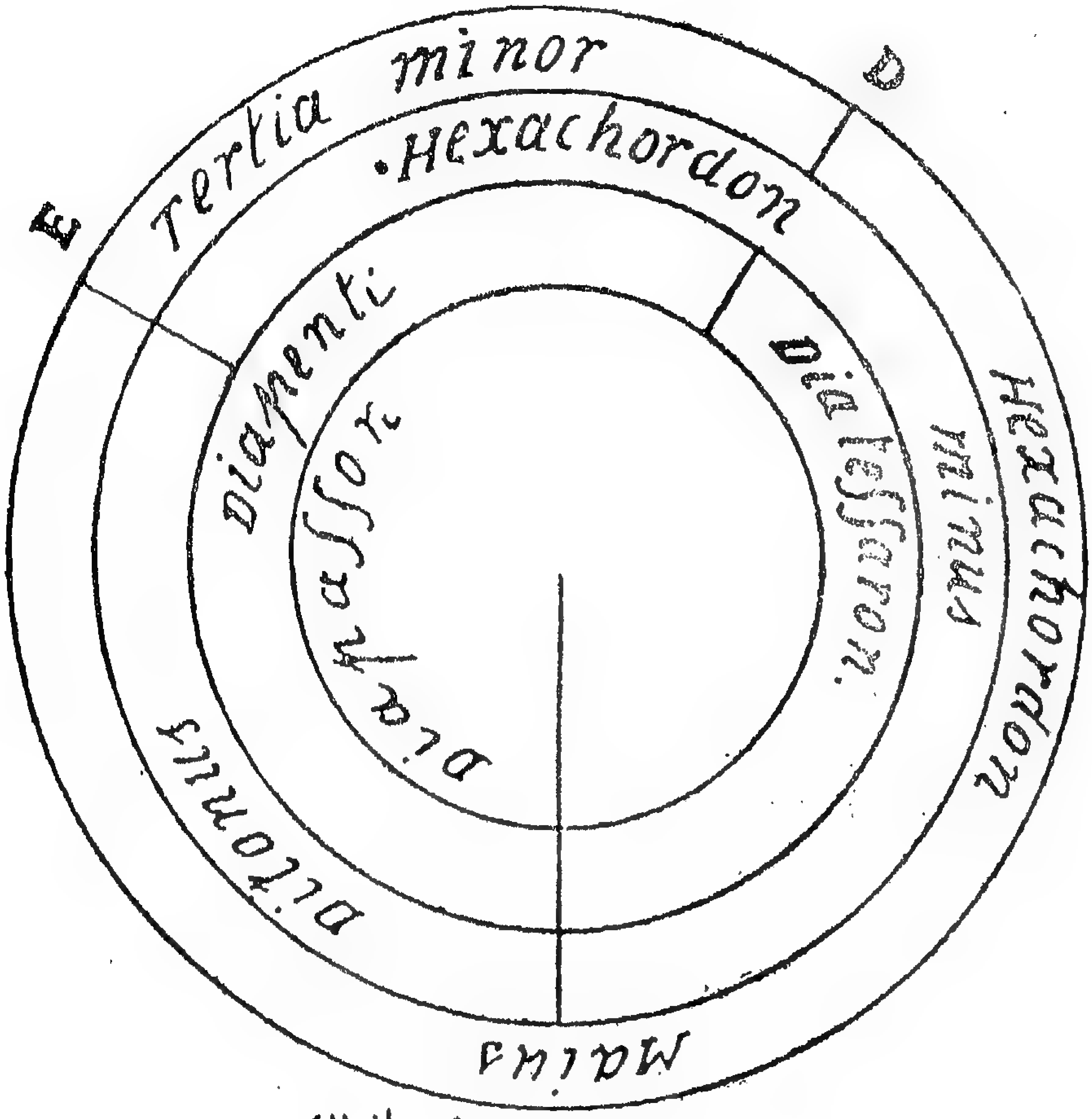
والأخيرة تمثل منفذ النفس فى الاحساس بحركة صوت الحيـاة من حولها .

إن الاحساس الجمالى عند ديكارت قد أتى معبراً عن مذهبه العقلى ، ومبرهناً على وحدة العقل والحس فى الخبرة الجمالية السليمة ، تشهد بذلك سطوره اللاتينية التي عبرت عن تجربته مع الأصوات ودرجاتها ، والنغمات ، والايقاعات وهو يفسر نظريته فى الموسيقى ، ويستعين بجداول ورسوم إيضاح كما هو مبينا فى الشكل رقم (١) ورقم (٢) . وكأنه يقترب من أن يكون فنانا موسيقيا وبعد أن عرضنا لفكر ديكارت الجمالى .

ألسنا نرى أنه يدل حين يبحث فى دراسته للابداع الفنى عند الانسان على مقدار كافه بدراسة الفن الجميل ، ومحاولة التوصل إلى معرفة أسباب حدوث اللذة الجمالية ، وعـــوامل تذوق الجمال أو النفور من الاستماع للاصوات ، وتآذر عنصرى العقل والحس فى إحداث المتعة الجمالية ، ألا تدل اهتماماته هذه على مقدار اتجاهه العملى فى دراسته للموسيقى ، وفى رؤيته للجمال النظرى ، والتـذوق الفنى ، وكذلك فى علاقتها بنفس الانسان وجسده .

لقد ذهب ديكارت فى اهتمامه بفن الموسيقى مذهبا أفلاطونيا أخلاقيـا مثاليا ، فرأى الموسيقى مثل علم الرياضة ، واهتم بالمشاعر الموسيقية ، كذلك نظر لايقاعاتها نظرة قيمة أخلاقية باعتبارها تؤثر فى النفس كما ميز — كما فعل أفلاطون من قبله — بين الموسيقى الصاخبة والهادئة ، ففضل الثانية على الأولى ، لهدوئها واعتدالها تقول حليرت وكون عن الموسيقى عند ديكارت : « لقد تحدث أيضا — شأنه شأن مؤسس الأكاديمية واللوقيون — عن المشاعر

vel duos integròs adiungere; vbi apparebit oztavám omnòs confonantias componere.



شكل (1) C B

Ex iam diztis elicimus omnes confonantias ad tria genera poffe referri : vel enim oriuntur ex prin â divifione vnifoni, illae quae oztavae appellantur, & hoc eft primum genus; vel 2°, oriuntur ex ipfius oztavae divifione in aequalia, quae funt quíntae & quartae, qurs idcirco confonantias fecũndae divifionis vocare poffumus; vel denique, ex ipfius qu ntae divifione, quae confónantiae funt tertiae & ultimae divifionis.

Secunda figurca

			Consonanziae Simplices			Comrosizae primae		
Octavea·		1/2			1/4			1/8
quintae.	2/3			1/3			1/6	
Ditoni.		4/5			2/5			1/5
quastae.	3/4			3/8			3/16	
Sextae majores		3/5			3/10			3/20
Tertiae minores	5/6			5/12			5/24	
Sextae minores		5/8			5/16			5/32

شكل (٢)

Hîc fextam minorem addidmus, quam tamen nondum inveneramus in fuperioribus. Sed illa potefteduci ex diztis dc oztavâ : à quâ fi ditonus abfcindatur, rcfiduum erit fextaminor. Sed mox clarius.

Nunc verò, còm iam iam diverim omnes çonfonantias in oztavâ contineri, videndum eft quomodo id fiat, & quomodo ex illius divifione procedant, vt illarum natura diftinctius agnofcatur.

Primum autem ex praenotatis, certum eft id fieri

a - Ci-avant, p. 91, 1 22.

الموسيقية ، وجعل للايقاعات قيما أخلاقية ، فقد تصور أن لها تأثيرا مباشرا على النفس البشرية ، لذلك أعرب ديكارت عن ايثاره الايقاعات التى لا تهيج شاعر أو تثيرها بعنف مثل الايقاعات البسيطة ، لا المعقدة ، وكذلك الهادئة المعتدلة ، كما ذهب إلى ضرورة استخدام النسب البسيطة فى المسافات النغمية ، وردد الشكوى التي سبق ان أعلنها أفلاطون فحمل على عدم تناسق المقامات الموسيقية التي كان يستخدمها الموسيقيون المعاصرون له . فى أساليبهم الكونترا بنطية ، وكان ديكارت متمشيا مع المذهب القديم فى إخضاع المشاعر للعقل حتى لا تؤدى حاسة السمع إلى تضليل النفس ، أو يفسد العقل بجموح الخيال (١) »

(٢) ليبنتز :

بعد أن عرضنا لموقف ديكارت من موضوع الجمال ، ووجدنا أنه يربط بين الذهن والحواس ، ويؤمن بلذة جمالية مرجعها الانسجام والتوازن بين اعضاء الحواس ، وأفعال الذهن ، وان أحكام الجمال وتقييماته تتسم بالطابع النسبي ، نبحث فى نظرية الجمال عند ليبنتز (الفيلسوف الألمانى العقلى المثالى) باعتبارها تنبوء بالأفكار التى ظهرت بعده ، وظهرت عند كل من بومجارتن وكانت ولما كان نسق ليبنتز الفلسفى يقوم على مبدأ الانسجام الأزلى ، فقد ارتبط مذهبه الجمالى عن كثب بأفكاره عن سبق التوافق الأزلى ، وفكرة

---

(1) Gilbert K, kuhn, H: A History of Esthetics U. S. A, N. Y Macmillan 1939 p 207.

الانسجام Harmonie ، فالجمال في تصوره هو حالة التسليم بوجود الانسجام الأزلي بين المونادات الروحية المتميزة ، وبين شعورنا الباطني بهذه الحيوية المتدفقه ، وتأمل الحيوية التي تغمر الكون ، وتظهر فيما يبدو عليه من نور واشراق يزداد وضوحا وجلاء عندما نكشف عن موضوعات إدراكاتنا عن طريق التفسير العلمي .

يقـــول ليبنتز : « يبدو أنه يوجد في كل جزء من المـادة عالم من المخـلوقات والـكائنات الحيـــة ، والحيوانات والنفوس النبـاتية والحيوانية [١] » .

والعالم عند ليبنتز ، أو الطبيعة هو مجال حياة دائمة ، وتجدد أزلي وحيوية خالصة ، فهو يتصور أنه لاشيء في العـــالم يموت ، أو يفنى أو يفسد ، لأن الأشياء تحيا في حياة ، وتطور ، ونمو ، ولا تنطوى الطبيعة إلا على كل ما هو حساس ، وحي ، فـكل ذرة من المـادة هي محلى لعالم من المخلوقات التي لا تفـنى وتتحرك دائمـا وفي الطبيعـة لا شـيء يولد إذ لا يوجـد ميلاد ، لأنه لا يوجـد موت بمعـنى مطلق ، لأن الذي ينتهي من الوجـود يبتدىء فيه ولكن في صورة أخرى ، وهكذا يصبح العالم في تصوره مجال نسخ وتحول ، أو حركة وحياة ، لأن أرواحنا خلقت مع العالم ، ومن ثم فهي أزلية أبدية لا تموت ولا تنتهي ، وإلى هذا المعنى يشير ليبنتز في مونادولوجيته بقوله : « الميلاد تطور ونمو ، والموت احتواء ونقصان ، فلا يوجد ميلاد

(1) Leibniz, G W: The Monadology. Carr H. W. Los Angeles 1930 Para 66 P. P 114, 115.

مطلق ، ولا موت كامل بالمعنى الجامد لها [١] » .

وهكذا تمثل النزعة الحيوية المثالية اتجاها جديداً فى الميتافيزيقا الليبنترية. حيث يبدو الوجود فى ديناميكية خلاقة نشطة ومتطورة ، نامية وفى حيوية تامة تموح بالعالم ،وتنتشر فى المونادات من أقلها نوعا حتى أسماها أى (المو ناد الأعظم) يقول ليبنتز : « وفى العالم لا شىء جاف أو عقيم أوميت ولاصخب ولا فوضى إلا فى الظاهر » [٢] .

وكان تصور ليبنتز عن مدينة النفوس الناطقة من بين اسهاماته العظيمة فى مجال الفلسفة المثالية ، وتصور العالم الأفضل فقد جاء تصوره لهذه المدينة الفاضلة المثالية باعتبارها أكمل دولة ممكنة تحت أكمل ، وأعظم امبراطور [٣] .

ولقد تجسدت الرؤية الجمالية عند ليبنتز فى هذه المدينة ، وكذلك في العلاقة بين المونادات بعضها البعض فى العالم ، فالعلاقات فى هذا العالم المثالى تمارس بصورة مثالية أخلاقية ، ولهذا فان هذا العالم يعد من أعظم منجزات الله الممجدة الإلهية . التى تتداخل فيه عنايته ، وسبق تقديره فتصنع النظام والترتيب الذى يظهر بين المونادات من أقلها شأناً ، حتي طائفة النفوس العاقلة،

---

(1) Ibid Para 73. p. 123.

وللمونادولوجية ترجمة عربية للاستاذ الدكتور على عبد المعطى محمد .

(2) Ibid Para 68 p 116.

(3) Ibid Para 86 p 137.

أو الناطقة أو الأرواح Spirits التي تشعر بادراكاتها وتعقلها ، وتحاول أن تحاكي الله ، وتقلده كما تشارك في تكوين المدينة الإلهية للنفوس الناطقة . وهنا تبدو نزعة ليبنتز إلى تصور عالم فاصل جميل ، مؤسس على الانسجام الذى ينتج من وجود الحق ، والجمال ، والكمال ، والعدل في مدينة النفوس الناطقة التي يعمل الكل فيها من أجل الخير (١) .

وفي ظل حكم عادل من حكومة خيرة كاملة لا توجد أفعال خيرة بدون مثوبة ، ولا أفعال شريرة بدون عقاب أو جزاء يقول ليبنتز « وفي ظل هذه الحكومة الكاملة لا توجد أفعال خيرة بدون مثوبة ، ولا أخرى شريرة بدون عقاب ، وكل ما في الوجود يجب أن يعمل لكي ينتصر خير الخيرين » (٢).

وعلى هذا النحو المثالى الذى تصور فيه ليبنتز وجود عالم كامل تسير فيه العلاقات حسب مبدأ الانسجام والتوافق ، جاءت إهتماماته بعالم الفن ، وخاصة بفن الموسيقى الذى كان يعتبر مظهراً للايقاع الكونى ، تكون ماهيته الداخلية الأعداد والنسب ، وليس مستغرب عليه أن يخلط بين الموسيقى والرياضة فقد كان أفلاطونيا مثاليا .

وكان ليبنتز يربط دائما بين جمال الموسيقى ، والجمال في الكون الطبيعى ، أو إنسجام الموسيقى ، وإنسجام الطبيعة .

---

1) Ibid, Para 90 p 140

2) Ibid.

ولما كانت الموسيقى تمثل نوعا من الحساب أو العلاقة المحسوسة بين الأعداد المرتبة التى تبعث اللذة فى النفس حسب مسافات وأنواع صوتية معينة. فمن ثم تكون وثيقة الصلة بعلم الأعداد فهى لذلك — حساب لا شعورى . ومظهر للايقاع الذى يشمل الكون ، كما أنها تمثل الانسجام والجمال الذى تستجيب له نفس الإنسان لاشعوريا لأنها تمثل فى الكون عناصر النظام ، والتنوع ، والترتيب والانسجام (١) .

وجدير بالذكر أنه كان لفن الموسيقى دور هام فى الربط بين المونادات ، والموناد الأعظم فى عالم النفوس الناطقة ، فقد كان دليل عناية الله بالكون ، وتحقيق أكبر قدر من الإنسجام فى العالم الحيوى ، ذلك الانسجام الذى يحققه التركيب المنظم الجميل بين أسمى الايقاعات .

(٣) بسكال :

أما فلسفة بسكال الجمالية فسوف يتم بحثها من خلال ثلاثة موضوعات هامة هى :

١ — التيارات الأدبية فى عصره وموقفه منها .

٢ — موقفه من فن الشعر .

٣ — أهمية دوره فى الأدب الفرنسى .

---

1) Leibniz : La théodicce — paul Janet Troisèms E, Paris Hachette p38. 1878.

ولقد كان لنشأة بسكال الأدبية أثراً كبيراً على حياته وخاصة بعد أن نمى فيه والده حب القراءة، والشغف بالأدب بصفة عامة، كما ساعدته ظروف مجتمعه السياسية والإجتماعية، والدينية، في خلال القرن السابع عشر على احتواء الحركة الفكريه في ذلك الحين، والتعبير عنها على نحو ما عبر عن حالة بلاده الفكرية في مختلف المجالات.

وإذا كان الفيلسوف قد تأثر بحالة مجتمعه الفكرية في مجالات العلم والسياسة، فان مجال الدراسات الأدبية كان قد لعب هو الآخر دوراً كبيراً في إتجاه فكره في هذا الميدان.

والذي لا شك فيه أنه لم يكن لأى مفكر في القرن السابع عشر من أثر على فكر بسكال بقدر ما كان الكورني Corneille وديكارت Descartes اللذين تعدى أثرهما عليه إلى التأثير في العصر كله.

وكان الأول أديبا، وكاتبا مسرحيا، تشهد بذلك مسرحياته الرائعة التي ساهدها جمهور باريس ما بين ١٦٣٦ و ١٦٤٣ من أمثال سيد Le Cid أو سينا Cinna، وهوراس Horace وبوليوكت Polyeucte، وقد صورت هذه المسرحيات الإنسان في حالة المثل الاعلى الذي يجمع في شخصيته صفتين هامتين يتمثلان في الشخصية المتكاملة هما: صفة الحرية الكاملة التي لا تضعفها العواطف، والانفعالات وتقوم عليهـا في الوقت نفسه وصفـة حكمة النظر، ونور العقل، وهما ما يهتدي بها الإنسان إلى ما يحقق حريته، ولذا فقد صور كورنى الشخصية الانسانية وهي قائمة أو مؤسسة على صفتين رئيسيتين هما: الحريه الكاملة، والحكمة العالية. فليس ثمة قيمة للحكمة بدون الحرية. أى أن يكون الانسان حرا، كما أنه لا قيمة للحرية بدون أن يتمتع

بكامل حكمته العليا. ولذلك فقد صور المثل الأعلى للانسان فى نهاية مسرحياته بالبطل الذى يمثل الشخص الشجاع ، الحكيم ، المتريث المقدام ، وهو كذلك العالم والمفكر الحر .

وهكذا استطاع تفكير كورنى أن ينفذ إلى عقول المفكرين فى هذا العصر ويلعب دوراً خطيراً وهاما على مسرح الأحداث الأدبية والسياسية . أما العامل الفكرى الثانى فقد تمثل فى آثر فكر ديكارت الذى اتجه إلى الإعلاء من ثقة الانسان فى عقله ، وحكمته كما يحاول ابراز مسألة إرادة الانسان وحريته الكاملة ، ومن ثم أصبح الانسان الفاضل فى تصوره هو الانسان الأعلي إلا أنه لا يمكن أن يحقق هذه الصفة فى ذاته مالم يتحل بصفتين أساسيتين هما : العقل الواضح المتميز ، والارادة القوية ، وهما صفتان تظهران فى إتحاد وإنسجام من خلال الشخصية الانسانية . وللفضيلة عنده اسم خاص هى « الأريحية » أو « السماحة الكرم La generosité » ووفقا لما تقدم فان ديكارت يرى أن الرذيلة Vice هى الشر Mal أما الخير فمبعثة نفوسنا ، تتوجه إرادتنا إليه إذا ما تحلت بالأفكار الصحيحة المتميزة الواضحة التى يؤكدها ديكارت فى « المقال عن المنهج » .

وهكذا نجد أنفسنا فى مواجهة مفكرين عظيمين كان لهما أعظم لأثر فى فكر هذا العصر (عصر لويس الثالث عشر ووزارة ريشيليو) فتصورا المثل الأعلى للانسان الذى كان يتصوره الناس فى عصريهما أروع تصور ، ومن ثم عبرا عنه خير تعبير ، وخاصة الأول فى صورة أدب نثرى أو شعرى .

والواقع أنه لم يستطع أى مفكر آخر أن يترجم عن روح عصره مثلما فعل هذان الشخصان .

ويبدو أن بسكال كان أديباعبقريا ، عبر عن أفكاره ، ومشكلاته تعبيراً شخصيا ، خاصة وقد صاحبت فلسفته ظروف نفسية فقد نشأ يتيماً من الأم . ولم يناهز الثالثة من عمره ، وعلى الرغم من ظروف مرضه المزمن الذى ظل يعانى منه طيلة حياته مثل شلل نصفى ، وإضطراب معوى ، وصداع شديد لا يحتمل . إلا أنه قد نبغ فى مجالات العلم ، والسياسة والأدب .

(١) التيارات الأدبية فى عصر بسكال ، وموقفه منها .

على الرغم من أن بسكال كان واحدا من أكبر شعراء النثر فى عصره بيد أنه كان يهاجم الشعراء ، ويتهمهم بأنهم أصحاب لغة مهنيه La Langue Professionelle لا تعبر إلا عن المهنة فحسب ، ومن ثم تفتقد إلى روح الشعر ، ولغته الساحرة مما دفعه إلى اختراع لغة خاصة به La Langue speciaLe .

ورغم أن موقفه من اختراع هذه اللغة الخاصة قد نتج عن أزمة الأدب واللغة فى عصره ، إلا أن بعض مؤرخى الفلسفة يذهبون إلى القول بأنه كان أسيراً لفكر كورنيه ، وأنه لم يقرأ شعر جميع شعراء عصره . ورغم كل ما رموه به من سهام نقد ، إلا أنهم عادوا وأعترفوا بأصالته فى مجال الشعر ، وفى التسامى بالحياة الخلقية والفلسفة الانسانية العميقة .

يقول بسكال فى مجال الأدب : « شاعر وليس رجل شريف [1] » وهو

---

1) Les Penseès, sec (1) Pen N39 P60 " Poet et non Hounète Homme ".

يميز فى هذه الخاطرة بين الشاعر والرجل الشريف ، على غرار التقاليد المرعية فى القرن السابع عشر فقد كان الرجل الشريف هو الملتزم بأخلاق العصر ، فهو الذى يتمسك بالمبادىء الثورية ، ويحـــاول الدفاع عن حقوق المظلومين فى مواجهة السلطة ، ومن ثم فان معنى الشرف هنا كان فى أكثره سياسياً ، وإجتماعياً ، وأخلاقياً . وخلاصته التزام الرجل الشريف بأقواله وأفعاله ، وكذلك بتنفيذ ما يعتنقه من آراء ، وما يدلى به من أقوال دون أى تقاعس أو تردد أما الشاعر فانه قد يكون مجونا وعربيدا بعيدا عن الفضيلة » ، ورغم ذلك فقد يكون على موهبة شعرية خارقة .

وهكذا يمكن أن يكون الشاعر على موهبة شعرية خارقة ، كما يستطيع أن يبنى فى مملكته الشعرية الخيالية عوالم كثيرة قد لا يكون لها وجود فى عالم الواقع ، وقد يفصح عن أمر ، ويهدد بآخر ولكن مجهوده يقف عند حد قريضة الشعر دون أن يملك المنازلة ، أو أن يلتزم بتطبيق ما صرح به من آراء فى مجـــال العمل أو السلوك وهذا هو الفارق الأساسى بين الشاعر ، والرجل الشريف .

(٢) بسكال ، وأدب الشعر :

كان بسكال شاعراً كلاسيكيا فى مبادىء الفن فقد اهتم بوصفه شاعراً بكمال الشكل ، لأنه كان ينظر إلى التفكير بأعتباره شىء غير منفصل عن عمل الخالق ومن ثم فقد أخذ يخلق بعبقريته إتجاهات جديدة ، ويتحدى بقدرة رائعة كل المدارس ، إلى الحد الذى اعتبره الرومانتيكيون واحداً منهم [1] .

---

1) Mesnard; Jean : Pascal, Hatier, paris 1951 p 186.

وقد تميزت كتاباته فى مجال الشعر والأدب بالفن والسحر والحضور وقوة الأسلوب ، مما يدل على أنه مالك أهم صفتين للكاتب وهما : « خصوبة الاختراع ، وثبات الذوق ، وهما يجتمعان فى توازن قلمـــا يصل إليه أحـــد » (١) .

لقد كان الفيلسوف يشعر بموهبة الصورة المصحوبة بالفكرة ، فتتولد في نفسه حرارة الشعور من إيحاء الفكرة التي تنبثق عنها صورة الشاعر ، فضلا عن أسلوب متميز بالثورة ، ملىء بالحماس وهكذا فقد كان بسكال فى بحث دائم عن الكلمة « الثائرة »ولهذا فقد كان يعطى لمن يقرأونه الاحساس بحضوره فى اللحظة نفسها التى يضع فيها هذه الفكرة،ويجعلها ضرورة،لازمة. ومن ثم كانت الحياة عنده هى تحقيق عمل فنى يسعى قدر الامكان إلى الـــكمال » (٢) .

لقد كان بسكال كاتبا عظيما ، وكان عمله العلمى والأدبى دافعا وراء ما اتصف به من نوازع إنسانية ، وأخلاقية يقول مينارد عنه : « أنه ليس الكاتب écrivain بل الإنسان L'homme وهو كذلك رجـــل الشرف ، والمذهب والفضيلة» L'homme d'Honneur de doctrine et de vertu(٣) ويستلزم عرضنا لدور بسكال فى مجال الجماليات (الأدب الفرنسى) أن نعرض

---

1) Beguin Albert : Pascal Par Lui même ecrivains Toujours, paris 1964. p 88.

2) Ibid.

3) Ibid.

لبعض الموضوعات ذات الأهمية والصلة بهذا المجال ، مثل موضوع الخيال ، والفصاحة ، وكذلك موضوع المشاركة الوجدانية ، ومسألة الجمال وغيرها من مسائل تتعلق بهذا المجال .

أ - موضوع الخيال :

يعد موضوع الخيال من بين الموضوعات الهامة التي يطرحها بسكال على بساط البحث في الأدب من خلال خواطره ، وخاصة وقد أعتبرها لازمة من لزومه يقول في نص له : « الخيال هو ذلك الجزء الخاضع من الانسان ، وهو أصل الخطأ ، والبطلان ، وبقدر ما يكون مضلا فانه لا يكون كذلك دائما ، ذلك لأنه لو كان كذلك دائما فانه سيصبح قاعدة لليقين معصومة من الكذب ، ولكنه لما كان في غالب الأمر خاطئا مبطلا فهو لا يمنحنا أي علامة عن صفته التي يمكن التمييز بها بنفس النسبة بين الصواب والخطأ[1] ». وهذا يعني إننا نستطيع أن نميز بوضوح بين ما هو صواب ، وما هو خطأ مادام الخيال لا يخطأ أبدا في أرشادنا إلى ما هو خطأ ، ولكن التمييز بينهما ليس بهذه السهولة ، فالخيال لا يظل كاذبا في معظم الوقت فقد يأتي وقت يكون فيه صادقا (واقعي) .

وتبرز أهمية الخيال عند الانسان من خلال هذا النص ، كما تبرز كذلك مسئوليته عن الخطأ ، وربما تلمسنا من معنى هذه الخاطرة تشابها وتأكيداً لما ذهب إليه ديكارت في تأملاته عن خطأ الاعتماد على الخيال كمصدر من

1) Pensées sec II pen N 82 p 81.

مصادر المعرفة ، يقول ديكارت في التأملات « أن وضوح معارفنا وتميزها ليس مرجعه إلى الحواس ولا إلى الخيال »[١] .

والخيال وفق ما تقدم لا يعطى لنا الصورة الحقيقية عن الأشياء فيضخم ويصغر فيها بصورة غير واقعية . يقول بسكال فى خطورة الخيال وتزييف الواقع .

« يضخم الخيال من الأشياء الصغيرة ويقدرها بصورة مبالغ فيها ، وعلى العكس من ذلك فانه يصغر من الأمور الكبيرة ليجعلها متفقة معه[٢] ».

وهكذا فانه يرى أن ملكة الخيال تلعب دورها فى العقل فتصغر الأشياء ، وتضخمها حتى تتفق مع الفكر ، وذلك مثلما نتحدث عن فكرة وجود الله ، وهى فكرة كبيرة فان الخيال يعمد إلى أن تتضاءل حتى تصبح في مستوى مقاييس الخيال الانسانى ، وكأنه يريد أن يقول : « إن الخيال لا يصلح أن يكون منظاراً صادقا للألوهية لانه يعمل على تصغير الوجود الإلهى ليكون شبيها بالوجود الانسانى ، وهكذا يصبح الخيال عند بسكال وسيلة من وسائل العقل فى تفهمه للأشياء بحسب حاجة الانسان إليها ، وقد عبر الفيلسوف عن ذلك خير تعبير فى هذه الخاطرة حيث يقول : « أن الاشياء التى تستوقفنا وتستحوذ علينا تعجبنا كثيراً ، لأنها تخفى قدراً من الخير الذى لا يكون دائما هو نوع من العدم الذى يضخمه خيالنا فيجعله كالجبل ، وفى جولة

---

١) ديكارت ، التأملات ، ت عثمان أمين ، ط رابعة القاهرة ١٩٦٩م .

2) Penseés, sec III pen n $\frac{3}{4}$ 4 p87.

أخرى من الخيال تكتشف هذا الخير بدون مشقة » [١] .

فنحن كثيراً ما نتمسك بأشياء ونتصور أن فيها خير لنا ، والواقع أنها لا تكون خالية من الخير لان خياليا إنما يضخم لنا هذا الخير ويجعله فى مثل ضخامة الجبل ، وعندما يجعله كذلك فاننا نستطيع إكتشافه ، ولهذا فان الخيال هو الذى يظهر القدر القليل من الخير ويجعله كالجبل ، ومن ثم يمكننا من سهولة إكتشافه . وهنا إشارة إلى خداع الخيال الذى سبق « لديكارت » أن أشار إليه ، كما يشير النص من جهة أخرى إلى خطورة الخيال ومبالغته فى تصوير الاشياء .

وهكذا يذهب بسكال إلى أن الخيال مصدر تزييف . فى تصوير الاشياء ،وهو من جهة أخرى يعد لازما لمجال الادب لاسيما وأنه كان شاعراً. والحق أنه لا ينبغى النظر إلى بحثه فى موضوع الخيال باستغراب ودهشة خاصة وأنه كان عالما ، وصاحب تجربة علمية تستلزم ضربا من الخيال هو ما يعرف بالخيال العلمى .

ولقد امتلات نصوص خواطره بالعديد من الموضوعات الادبية والنثرية، والشعرية ، وما يتعلق بها من نواحى اللغة ، والجمال والتنظيم وغيرها من مسائل ، فى مجال اللغة نجده يبحث فى الكتابه عن لغة جديدة خاصة فى الشعر محاولا مهاجمة خصومه : « . . لا يجرؤ أحد على القول بأنى لم أكتب شيئا جديداً فان وضعى للمادة كان جديداً ، والحق أن سبب تفوق

1) Ibid.

أحد لاعبي الجو دى بوم Jeu de paum إنما يرجع إلى طريقة وضعه للكرة فى مكانها المناسب بدرجة تفوق زميله ، ولهذا فانى أحبذ أن يعلم من يقرأ عنى أنى قد أجدت إستعمال الكلمات القديمة ، وأعدت تشكيلها لكى أصيغها فى شكل ومضمون جديدين » (١) .

وهكذا يشير بسكال إلى فكرة التجديد فى مجال النثر الفرنسى ليس أدل على ذلك من نبذه للغة المهنية لشعراء عصره ، وإبتكاره لغة أخرى جديدة خاصة بالشعر ، ومستلهمة لروحه ، وقد أدى به ذلك إلى تناول المعانى ، والموضوعات الشائعة والمتداولة ، القديمة ولذلك فقد عمل على تجديدها شكلا ومضمونا يقول فى مناسبة التجديد فى الأدب : « . . عندما توضع الكلمات بصورة جديدة فانها إنما تخلق معانى ، واحساسات جديدة » (٢) .

وقد ساعدت نشأة الفيلسوف اللغوية ، وحبه للاداب وإهتمامه ، باللغات فضلا عن إجادته اللغتين الفرنسية واللاتينية . وكذلك اللغات القديمة على شغفه بالآدب ، وتنمية حسه اللغوى يقول فى موضوع اللغات « . . . اللغـــات ما هى إلا رموز على غرار الأعداد لا تتحول فيها الحروف إلى أخرى ، إنما تتحول الكلمات إلى مثيلاتها ، ومن هنا جاءت صعوبة حل رموز أى لغة مجهولة (٣) » وعلى هذا النحو الذى يعبر عنه النص ، فان الحروف لا تتغير إلى مثيلاتها ، لكن الكلمات هى التى تتحول ، أو تتغير إلى كلمات أخرى ، لأن تجمع الحروف فلسفيا يستوجب خلق كلمة جديدة فى حين أنه يتكلم فى هذه الخاطرة عن المعانى ، واللغة ليست أكثر من معان ، وليست حروفا مطلقة لا معنى لها ، ولا هدف منها .

---

1) Pensees , Sec 1, pen N 22 p 54.

2) Ibid.

ب ــ الفصاحة El quence

تبين لنا مما سبق مقدار اهتمام بسكال بدراسة اللغات وآية ذلك ما أسداه من نصح وإرشاد للمهتمين بدراسة الآداب واللغات ، وشــروط الكتابة والقراءة السليمة ، حتى يصبح الإنسان فصيحا متمكنا من لغته .

ولقد رأى بسكال أن دعامات الأدب ثلاث هى :

الفصاحه ، والواقعية ، والجمال فاذا توفرت هذه الدعامات الثلاث فيه صار أدبا أصيلا يقول فى هذا الصدد : « ... تستلزم الفصاحة (البلاغة) وجود الجميل والواقعي علي شريطة أن يكون هذان الشيئان مستمدين من الحقيقة »(١) ومن تحليل هذه الخاطرة يتبين لنا مبلغ اهتمام بسكال بالواقعية والجمال فى الأدب ، ومدى صلتها بالحقيقة ، وخلاصة القول أن هذه الموضوعات كلها تشير إلى اهتمامه الكبير بقضايا الأدب في عصره ، والمامه بمختلف الاتجاهات التى تنهض بمستواه ، وتكسبه حيويته وإبداعه . كما تشير من جهة أخرى إلى الاتجاه الواقعى والجمالى الذى ترسمه الفيلسوف فى خطاه فى عالم الجماليات في مجال الأدب ــ ومدى اهتمامه بالكلمات والحروف ، وكذلك عنايته بوجود عنصر البلاغة الأدبية التي كان يعدها إحدى صور التفكير (١) التي تعطى لكتابة الأدب رونقها وجمالها وإبداعها ، كما أن لها من سمات الجمال ما يستميل الناس فى لين ولطف ، وليس عن قصر أوضغط أو سيطرة (٢) .

---

(1) Ibid, sec I Pen N 25, p 55
(2) Ibid

« Eloquence qui persuade d ucœur nou par empire en Tyran ncu en Roi »

ويذهب بسكال إلى أن أسلوب الكتابة الأدبية (البلاغة الأدبية هو الاسلوب style الماسب والجدير بنقل الأفكار إلى الناس ، والتعامل معهم لأنه يستميل مشاعرهم فى لين ولطف وهوادة ، وليس عن طريق السيطرة أو الضغط أو السلطان ، كما كان يحدث أحيانا فى عصره من اجبار الناس على الايمان ببعض الأفكار عن طريق الضغط السياسى ، وغيرها من أساليب السيطرة . ويبدو أن هـذا النص قد أفصح عن تأثير العصر على فكره . والدور الذى لعبه فى مجال الحياة الفكرية فى فرنسا آنذاك .

جـ ـ المشاركة الوجدانية Sympathie

يطرق بسكال مجال الجمال الأدبى فيرى أنه يعبر عن الصلة بين طبيعتنا . وبين ما يعجبنا من أشياء ، ومعنى ذلك أن النفوس إنما ترضى أو تقبل ما يتفق مع طبيعتها من أشياء وأحداث ؛ لأن هناك نسبه توافقية بين طبائعنا ، وبين الاشياء التى تكون موضع استحسان أو قبول ، فأن هناك نوعا من التوافق بيننا ، وبين الاشياء ولذلك فنحن نتساءل عن سبب اعجابنا بالنص الأدبى ، أو بما يكتب عنه الأدب ؟

والحق أن التذوق الأدبى إنما ينشأ عن نوع من المشاركة بين الأديب ، وبين ما يكتب عنه ، أو بين المتذوق والانتاج الأدبى .

وتعد صفة المشاركة الوجدانية من أهم الصفات التى تتميز بها الآداب العالمية التى تخاطب الانسان مباشرة ، وبصفة عامة لا بوصفه مصريا أو هنديا أو غير ذلك ...

وتقوم المشاركة الوجدانية على أساس أن هناك صلة ما أو نسبة ما بيننا ، وبين أخواننا فى الانسانية من جميع الأجناس ، وان هذه النسبة أو العلاقة تجعلنا نحس بمشاعر البشر الآخرين فنشعر بمعايشتهم ، ونقـــوم بمواساتهم حينما تقع لهم أحداث دامية تستثير شعورنا ، وكذلك فاننا نشعر بالمشاركة الوجدانية حينما نقرأ أدبا انسانيا يعالج مثل هذه المواضع ، ومن ثم فان الفضل يعزى إلى بسكال فى الكشف عن حقيقة هذه المشاركة فى وقت مبكر وقد عبر عنها بقوله : « إنها شعور بالموافقة بين طبيعتنا ، وبين الاشياء التى نرضى عنها أو نقبلها »(١) . إن هذا الشعور بالموافقة أو الجمال هو ما نسميه الآن فى القرن العشرين ، وفى دراسات النقد الادبى باسم « المشاركة الوجدانية » التى تعد منبع التذوق الفنى والادبى معا . وقد عبر بسكال عن موقفه هذا فى الخاطرة ذاتها بقوله : « كل ما هو مكون بحسب هذا النموذج ، يقع لدينا موقع القبول سواء كان منزلا ، أو أغنية ، او مقالا ، او شعرا او عصافيرا ، او انهارا ، او اشجارا ، او حجرات ، او ملابسا . وكل ما لا يكون مكونا بحسب هذا النموذج فانه لا يقع موقع القبول لدى هؤلاء الذين لديهم ذوق رفيع ، ولما كانت هناك علاقة تامة بين الاغنية والمنزل اللذين تكونا بحسب هذا النموذج ، ولأنهما يشبهان هذا النموذج الوحيد برغم أن هذا التكوين يتم بحسب نوع كل منهما ، فانه اوجد كذلك علاقة بين الاشياء التى تكونت بحسب النموذج الردىء ، وليس ذلك لكون هذا النموذج وحيدا ذلك لانه توجد نماذج رديئة لا حصر لها ، ومع ذلك فان أى مقطوعة شعرية رديئة مثلا قد تكونت بحسب نموذج ردىء أى كان ،

---

(١)

فانها تشبه تماما امرأة صنعت ملابسها بحسب هذا النموذج الردىء وليس هناك ما هو أكثر مدعاة للفهم من تقديرنا لمقطوعه شعرية ، وكيف لا تكون كذلك بدون اعتبارنا لطبيعتها وعلاقتها بالنموذج الذى صدرت عنه ، وكذلك بأن نتخيل امرأة ، أو منزلا صنعوا بحسب هذا النموذج وكيف أن صلتهما بهذا النموذج ستكون مثل صلة المقطوعة الشعرية بالنموذج نفسه (١) »

وهكذا يثير بسكال مشكلة النماذج الادبية Modeles Litterature التى سيكون لها أثرها الكبير فى دراسة الأدب فى القرن السابع عشر ، والقرن العشرين ، كما نجد امتدادا لها عند الناقد دى هاميل (٢) ، ومضمون هذه النظرية التى كان بسكال أول من أشار إليها فى تاريخ الأدب ، ان ثمة نماذج أدبية و فنية تلتقى عندها الآثار الأدبية ، فكل عمل فنى جيد إنما يستند إلى نموذج ، وتتفق الأشياء كلها ما كان جميلا منها ، وما كان رديئا فى التقائها عند النماذج التى صدرت عنها سواء كانت شعرا أم نثرا او صناعة معماريه أو ملابس أو منظراً طبيعياً فنسبة الجمال فى كل هذه الأشياء التى تبعث فينا الرضا ، والقبول إنما تستند إلى نموذج وحيد يتسم بهذه الصفة الجمالية وهو أساس حكمنا على هذه الموضوعات ، أو هذه الأشياء الطبيعية بالجمال .

(1) Penseés, Sec (1) pen 32 p54 – 57 .

(٢) راجع كتاب دفاع عن الأدب ـ د. محمد مندور اقرأ له الجزء الأول (النماذج الوهمية من ص ١٢٨ إلى ص ١٣٣) دفاع عن الادب للكاتب الفرنسى دى هاميل عضو الاكاديمية الفرنسية . ترجمه وعلق عليه د محمد مندور :

وإذا كانت الأشياء الجميلة تلتقى عند نموذج فريد فان بسكال يرى أن الأشياء القبيحة إنما تلتقى عند نماذج لا حصر لها ، وهكذا فانه يجعل هناك نسبة وحيدة بيننا وبين الأشياء الكبيرة التى ننعتها بالرضى أو بالجمال ، ذلك لأن نموذجها واحد . أما الأشياء القبيحة فانها لا تثير فينا رضى أو قبول ، ومن ثم فهى تتنافر مع أنفسنا ، وهـــذا التنافر لا يؤلف وحده بالنسبة أو العلاقة ، وإذا كانت النسبة القائمة على القبول والرضى واحدة ، فاننا لايمكن أن نحدد حالات السلب لهذه النسبة ، أى لا يمكن لنا أن نحصر علاقات عدم القبول التى نواجه بها الأشياء القبيحة ، ومن ثم فانه يرى أن كل ما هو قبيح يستند إلى نماذج لا حصر لها .

ويمكن هنا أن نشير إلى تأثير أفلاطون فى موقفه الجمالى ذلك أن سقراط يتساءل فى محاورة بارمنيدس : كيف تكون الاشياء القبيحة والرديئة نماذج فى عالم المثل فيرد بارمنيدس عليه أى أفلاطون قائلا : أنك مازلت شابا ياسقراط ، وحينما تتقدم بك السن ستقبل أن تكون هنـاك نمـاذج للاشياء القبيحة .

ولكن أفلاطون لم يوضح لنـا تمـاما ما هى هذه النماذج فتركها بدون تحديد ، فى حين أشار فى أكثر من محاورة إلى الجمال بالذات . وهو نموذج واحد ، ومن هنا نرى كيف أن موقف بسكال الجمالى كان متفق مع نفس الموقف الأفلاطونى .

وجدير بالذكر أن بسكال قد طبق هـذا الموقف فى مجال النقد الأدبى والفنى ، بحيث أصبحت نظرية النماذج (الأنماط) كما تسمى حديثا من

أهم أسس النقد الأدبي Critique Litteraire المعـــاصر .

وجدير بالذكر أن بسكال لم يكن يبحث عن نماذجه في العالم المعقول ، لكنه حاول رؤيتها في كل ما هو طبيعي .

د ـ الأدب وموضوعات الجمال Les themes de la Beauté

تتعدد موضوعات الجمال من وجهة نظر بسكال فكما تقول أن هناك ثمة جمال شعرى Beaute poetique ، فانه ينبغى لنا أن نقول أن هناك جمـالا هندسيا ، وجمالا طبيا ولكن لأن الناس يعلمون بموضوع الهندسة ، والذى هو عبارة عن براهين Preuves وكذلك لعلمهم بموضـوع الطب الماثل فى الاستشفاء Guerison فانهم لا يتحدثون عن أمثال هذا الجمال .

يقول بسكال « ... أما جمال الشعر Poesie أو التذوق agrement الذى يعد موضوع الشعر فاننـا نعجز عن تقليده ، ولـكن البعض حينما عجز عن هـذا التقليد ذهب يصيغ ويؤلف عبارات وكلمات غريبة تحت مسميات الجمال الشعرى (١) » .

ولقد أفصحت نصوص بسكال عن النقد الذى وجهه لشعراء عصره فيما أخترعوه من كلمات غريبة ، ورديئة تحت اسم « الجمال الشعرى » وهو ما عبر عنه تحت عنوان « جمال شعرى » بقوله : « ينبغى على الانسان أن يشير إلى الجمال الطبي ، كما يتكلم تماما عن الجمال الشعرى لاننا لا يمكن أن نكتب عن

---

1) Pensées. se (1) pân 33 p 37.

جمال الهندسة أو جمال الطب . وإن كنا نعرف موضوعاتها فالبراهين هي موضوع الأول و الاستشفاء هو موضوع الثاني ولكن الانسان يجهل موضوع الشعر ولا يشعر ، ولا يعرف ما هو التذوق أو الشيء الجميل ، فنحن لا نعرف ماهو هذا النموذج الطبيعي الذي نقلده . وحينما عجز بعض الشعراء عن معرفة النموذج الطبيعي الذي يقلدونه فقد إستخدموا ألفاظ مثل العصر الذهبي « Siècle d'or » أو عجيب أيامنـا merveille de nos Jou's وحتمي « Fatal » ، وهم يطلقون على هذه الالفاظ الغريبة اسم « جمال شعرى » ... ولكن من ذا الذى يتصور امرأة تكون بحسب هذا النموذج الذى قوامه الكلام عن أشياء صغيرة بكلمات كبيرة ، من ذا الذى يتخيل كيف سترى هذه المرأة أنها جميلة مليئة بالمرايا ، والسلاسل التى تثير السخرية ، ذلك لاننا نعرف تماما مما يتكون قبول أو رضى امرأة ، كذلك وقبولنا لمقطوعة شعرية ، وهؤلاء الذين لا يعرفون هذا الفرق سيعجبون بما كان موضع الرضا من المرأة ، وهنا كثير من القرى التى نعتبرها ملكات . وقياسا على هذا فنحن نسمى المقطوعات المكونة بحسب هذا النموذج ملكات القرى »[١] .

ويهدف بسكال من هذه الخاطرة أن يميز بين نماذج الجمال الأدبي ، ونماذج الأشياء ، فاذا كانت هناك نسبة للقبول أو الاستحسان بين المرأة ، وبين ما تراه من نساء آخريات ، فان هذا الاستحسان لا يمكن ان يكون هو بعينه بين الناقد أو المتذوق للقصيدة الشعرية ، ومنطوقها . وهو يعيب على شعراء عصره تخبطهم فى أحكامهم حين يعجزون عن الكشف عن نموذج

1) Pensées. sec (1) pen N 33. p 57.

الجمال فى الشعر فيقولون أن هذا الشعر يرجع إلى العصر الذهبى ، لأنه خارق أو معجزة وهذه أحكام غير مطابقة للنموذج الشعرى الأدبى .

وعلى الرغم من امكان اكتشافنا للجمال فى الهندسة ، وفى الطب ، وفى غير ذلك من الأشياء لأنها تثير فينا الاستحسان الذى يختلف فى مجال الشعر تماما عنه فى المجالات الأخرى ، بيد أننا فى دراستنا له نحتاج إلى دراسة للشكل ، والمضمون الذى نحتاج إلى تذوقه بحسب نموذج أدبى نكشف عنه ونرجع إليه ، أما جهلنا بهذا النموذج فانه يوقعنا فى كثير من الأخطاء فى أحكامنا الجمالية على الشعر .

وهنا يقف بسكال موقف الناقد لشعراء عصره لأنهم يقرضون الشعر دون إحتذاء لأى نموذج أدبى جمالى ، ويؤكد هذا المعنى ما جاء فى نصوصه من تماماتهم التى يسمونها « جمال شعرى » مما يؤكد ما ذهبنا إليه من أنه كان ناقدا أدبيا من الطراز الأول ، وهذا ما أفصحت عنه كتاباته فى الآدب .

هـ — أهمية دور بسكال فى الأدب الفرنسى :

مما سبق يتبين لنا أهمية الدور الذى لعبه بسكال فى مجال الأدب فى عصره ، فقد كان شاعراً ناقداً لشعراء عصره الذين كانوا يقرضون الشعر بدون أن يحتذوا أى نموذج أدبى جمالى ، كما كان ملما باتجاهات الشعر ، ونماذج الجمال المختلفة يشير إلى ذلك مؤلفه « الخواطر » الذى يضم مجموعة من الخواطر التى تنطوى على أفكار قيمة بالنسبة للقراء ، وهواة الأدب ، والناشئين والباحثين ، وقد تلمست أثناء قراءتى لهذه الخواطر وجود

منحة إرشاد وتوجيه كان بسكال يحرص على توجيهها إلى أدباء عصره ، فهو مثلا ينصح بتنظيم الفكر وحسن ترتيبه ، كما يشجع على الاعتدال فى طريقة القراءة فيقول : « يصعب على الإنسان أن يفهم شيء أثناء القراءة السريعة أو البطيئة ذلك أن كل من الطريقتين لا تتبع الوسط ، وخير الأمور أوسطها » (١) .

وهنا يظهر ميله إلى الاعتدال والهدوء في أثناء القراء ، وهما عاملان من عوامل التركيز والفهم ، وما يترتب عليهما من حسن الاستيعاب وتنظيم الأفكار ، كما يتبين لنا إتجاهه الأرسطى حين يشير إلى فكرة الوسط « فقد أشار إلى موضوع الفضيلة باعتبارها وسط عدل بين طرفين كلاهما رزيلة ، فكل ما هو مستحسن أو خير إنما هو وسط وعلى هذا النحو يشير بسكال متفقا فى ذلك مع أرسطو .

ولم يقتصر بسكال على مجرد توجيه النصح المتعلق باجادة القراءة فحسب ، بل اجتهد في الكشف عن المضامين التي تنطوى عليها موضوعات الادب ، والبحث في كل موضوع عن نقطة البدء فينبغى عند الشروع فى عمل ما أن يعرف الإنسان تماما من أين يبدأ ؟ (٢) .

وعلى الرغم من اشارته إلى موضوع وجوب النظام والدقة في العمل الأدبي ، إلا أنه يتجه فى بعض كتاباته إلى عكس ذلك فهو يقول فى خاطرة له : انني سأكتب خواطرى هنا بدون ترتيب وربما لا يكون هناك

---

1) Pensées. sec II Pen N 34 P 66.

2) Ibid sec II pen N 19 P 53.

إضطراب بدون هدف ، فان هذا هو الترتيب الحقيقى الذى يحدد موضوعى ولو بطريق عدم الترتيب ذاته ، وإذا كنت فى سبيل معالجة موضوعى بنظام فما لا شك فيه أننى سوف أوليه أهمية كبرى لا لشىء إلا لأننى أود الأشارة إلى أن الموضوع لا يحتمل النظام والترتيب » (١) .

ومن تحليل هذه الخاطرة يبدو لنا أن ثمة تناقض يبرز فيها ، كما ندهش لأن تكون هاتان الخاطرتان لنفس الكاتب ، ويبدو أنه كان يقصد من الخاطرة الأولى الأشارة إلى معنى النظام فى الكتابة بوجه عام وهو من المبادىء العامة والأساسية لكتابة الأدب والعلم ، كما أنه ضرورة يجب على العلماء والادباء الالتزام بها .

أما الخاطرة الثانية فيبدو فيها أن بسكال كان يبعثر أفكاره ، بدون نظام أو ترتيب فى خواطره التى لا تعطى لنا أى إنطباع عن أى نوع من الدراسة الفلسفية المنهجية المنظمة ، ورغم هذا كله فانه يشير إلى أنه لم يغب عن ذهنه لحظة واحدة الهدف الذى وضع من أجله جميع خواطره ، وكان هناك علة غائية هى الهدف الأساسى فى الترتيب أو التنظيم الذى يتصوره لها فهو يبين للقراء أن الخواطر تخضع لنظام وهدف فى كتابتها على الرغم مما يبدو عليها من مسحة اضطراب ، بل يضيف إلى هذا انه إنما يزهو بأن يقدم الأشياء التى تستعصى على النظام والترتيب فى صورة منظمة وربما انه يريد بهذه الاشارة ان يكون واقعيا كما اختط لنفسه منذ اللحظة الأولى فى خواطره ، اى انه يعبر فى هذه الخواطر عن خضم الحياة فى عنفوانها ، وفى ابعادها المتعددة ، وهذا

---

1) Ibid sec VI pen N 373 d 201.

أمر يستعصى على كل نظام فأمور الحياة الواقعية تشبهها الصدفة ، وعدم الترتيب من كل ناحية لتقابل إرادات مختلفة فى صنع أحداثها .

ولقد تعددت إهتمامات بسكال فلم تتوقف عند حد الاهتمام الأدبى بل تعدته إلى سائر المجالات العلمية والفلسفية والأخلاقية والدينية يقول فى ذلك: « أن الناس لتندهش وتسعد عندما تجد مؤلفا وليس كاتبا يكتب فى أمور كثيرة حتى فى مجال اللاهوت (1) .

وكان بسكال ينتظر من جمهور القراء بأعتباره أديبا تشجيعا وحماسا ، فهو يعتقد أن الحماس الذى يحيط به القراء الكاتب ، ويشعرونه به من بين العوامل التي تحفزه على التقدم ، لأن الإنسان يميل بطبيعته إلى الفخر بذاته ، وإلى أن تقبل الناس عليه كالمتحمس الفصيح الذى يشور فى كلماته . إنما يجتذب تشجيع الناس ويثير إهتماماتهم وقد لا يكونون على نفس مستوى الجودة فى مجال الكتابة ويرجع ذلك لعدم حماس الجماهير وتشجيعهم له ، فهناك من الناس من يجيدون فن الحديث ، فى حين أنهم لا يكتبون بنفس الجودة ، ويرجع السبب فى ذلك إلى ما يحيطهم به الآخرون من تشجيع وحماس ،وقد يحدث العكس إذا لم يشعروا بذلك » (2) .

وجدير بالذكر أن بسكال قد تميز بشخصية جذابه ومؤثرة تفرض نفسها ، فقد حاول اجتذاب الجماهير إلى كتاباته ، وليس أدل على ذلك من

1) Pensées sec (1) pen N 29 p 54.

2) Ibid Sec II pen N 47 p 62.

تحمس الدوق دى روا نيز الذى بلغ حد أعجابه أن أعتبر نفسه تلميذ له فأخذ يقرأ كتبه ، وظل على وفائه له طيلة حياته ، مما يشير إلى حضور بسكال فى نفوس قرائه ومستمعيه ومعاصريه (١) تشهد بذلك رسائله إلى علماء وفلاسفة عصره .

ولم يستثن بسكال الجانب الأخلاقى للاديب من النقد فقد حذر من عاقبة الغرور، وكذلك من ملل الجمهور من تكرار حديث البعض من أنفسهم قائلا : .... تنصب كلمات بعض المؤلفين عن أنفسهم فيقولون مثلا : « كتابى» أو « تعليقى » أو « قصتى » مما يشعرهم ببرجوازيتهم وخاصة حينما يتحدثون عن منازلهم ، ومستوى معيشتهم ، فمن الأجدر بهم أن يقولوا كتابنا ، تعليقنا أو قصتنا ، لأنه عادة ما يوجد فيما يتحدثون عنه خيراً يعم الآخرين أكثر من أن يلحق بهم خاصة » .

وهكذا يدعو بسكال إلى إنكار الذات أثناء العمل الأدبى والكتابة فى القضايا التى تهم مصلحة الآخرين ، لا الكتابة بغرض تحقيق الشهرة أو السعى وراء المجد .

وعلى هـــذا النحو الذى اتبعه بسكال يبرز لنا دوره فى ميدان الأدب الفرنسى ، وخاصة فى مجالى الشعر ، والنثر ، ومن العوامل التى دفعته إلى الشغف بمجال الجماليات هى توافر الصفات الأخلاقية فى شخصيته ، فضلا عن سلوكه مسلك الشخص المتزن الطموح يدل على ذلك ما دعا إليه من ضرورة الالتزام ، والإهتمام باللغة فضلا عما نشأ عليه من تربية دعمت هـذه الموهبة

---

2) Mesnard; Jean : Pascal, Hatier Troisieme Edition. p 169.

الأصيلة التى ذكاها مرضه الطويل ، فلم يحل دون هـذا الاهتمام بالادب ، بـل ساعد على تقويته ، كما صهر أخلاقه وطهرها ، ونقاها بنفس القدر الذى قاوم به مرضه العضـال ، ذلك المرض الذى ولد فى نفسه القـدرة على الصبر والتحمل (١) .

بقى لنا قبل أن ننتهى من عرض مفهوم الجمال عند بسكال — والذى تمثل بصورة كبيرة فى مجال الجمال الأدبى — أن نعرض لمسألة هامة تتعلق بهـذا الموضوع وهى مسألة نسبية الأحكام الجمالية ، أو موضوعيتها بمعنى هـل يكون الجمال نسبيا أم موضوعيا ؟ الحق أن موقف بسكال كان يتجه بشأن هذا الموضوع إلى تأكيد النسبية لما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجمل ، ونحن حينما نسأل عن معنى الجمال؟ فلن نستطيع تعريفه بصورة نهائية لأنه يتغير بتغير الأفكار ، والأفراد ، والمجتمعـات وعلى هذا النحو فلن نتمكن من الاستفادة بالتجربة الجمالية إذا تطلعنا فى قياسها إلى مثال الجمال بالذات — على نحو ما فعل أفلاطون — فالجمال أمر واقعى موجود بيننا ، ويختلف بأختلاف الأفراد ، كما أنه يتوقف فى وجوده على وجود الشخصية .

ولقد كان الإتجاه السائد فى فكر بسكال عن فكرتى الجمال والعدالة وغيرها من القيم إتجاها نسبيا فهو يقول : « لكن العدالة التى وضعت بالفعل إنما تختلف باختلاف الدول ، فتحرم فى الواحدة ما تبيحه فى الأخرى ، ولسنا نرى عدلا أو حكما إلا ويختلف كيفا باختلاف الاقليم ، « ثلاث

1) Beguin Albert : Pascal par Lui - même ecrivains de Toujours paris 1964

درجات ارتفاع من القطب تقلب الفقه كله ، ودرجة من درجات الطول تقرر الحق أنها لعدالة مضحكة تلك التي يحدها نهر . الحق فى هذه الجهة من البرانس ، والباطل فيما ورائها » (١) .

٤ ـ مالبرانش Malebranche (١٦٣٨ - ١٧١٥) :

يعد مالبرانش واحدا من أشهر كتاب النثر الفرنسى فى القرن السابع عشر ، وهذا يكفى لبيان ولعه بالفن ، وقد عبرت كتاباته الأدبية والدينية عن أسلوب نثرى بديع فقد تميزت على ما يشهد بذلك ليبنتز ، وديدرو ، وفولتير بالوضوح ورشاقة الأسلوب وجودة العرض ، والالمام بما يتطلبه الموضوع من الحقيقة والجمال .

وجدير بالذكر أن هذه الموهبة فى الكتابة الأدبية قد ساعدت فى نجاح كتابه « في البحث عن الحقيقة » الذى تميز بطريقة فنية عالية فى طريقة العرض وجودة الأسلوب كما تميز بالحكمة وخصوبة الخيال . يعبر « ليبنتز عن أسلوب مالبرانش بقوله : « لقد توصل إلى السر الذى استطاع به أن يجعل من الاشياء المجردة أشياء حساسة ومؤثرة (٢) » يقول سكرتون عن مالبرانش : « .. أنه وجد السر الذى تميزت به كتابات مالبرانش ، فعلى الرغم من أنه لم يضعف من قوة المبادىء المجردة ، فقد عرف كيف يصبغها

---

1) Pensées. Pen 309. p 16.

2 Malebranche : Entretiens sur la Metaphy siques et str la Religion par paul Fontana, Librairie Arnauld colin paris 1922, p 11.

بصبغة سحر وشعر ويثريها بأحاسيس ومشاعر خلقية ، ودينية وروحية متسامية ، ومن ثم لم يصبح مذهبه مجرد موضوع فكرى معروض للمناقشة الميتافيزيقية فحسب ، بل أصبح انبثاق ذات تعمل بكافة القدرات وتجد فى بحثها عن الحقيقة السكينة النهائية ، والسعادة المطلقة (١) .

وقد تناثرت أفكار مالبرانش الادبية فى مؤلفه الكبير « البحث عن الحقيقة » ، حيث يظهر فيها الاتجاه النسبى فى رؤية الجمالية ، وهو الاتجاه الذى شارك فيه غيره من فلاسفة عصره أمثال ديكارت وليبنتز وغيرهما .

٥ - بومجارتن : (١٧١٤ - ١٧٦٢) : Baumgatren

يعد بومجارتن هو المؤسس الحقيقى لفلسفة الجمال الحديثة أو لعلم الجمال الذى أطلق عليه لفظ إستطيقا والمقصود بهذا الاسم هو علم الجمال أو العلم الذى يدرس الظاهرات الجمالية وجدير بالاشارة أن ديكارت لم يشر صراحة فى مؤلفه « ملخص فى الموسيقى » إلى أى بحث خاص ، أو مستقل لدرسة الجمال مع أنه قد أشار إلى الجمال باعتباره ظاهرة .

ويعزى الفضل إلى بومجارتن فى إستخدام لفظ أستطيقا Esthetique (٢)

---

1) Scruton; Roger : From Descartes to Wittgenstien Ashort History of Modern philosophy, London, Boston 1981 p 40.

٢) المصطلح الانجليزى للفظ الاستطيقا هو Aesthetics وهو مأخوذ من كلمة يونانية هى Aistheticos ومعناها الادراك الحسى .

للاشارة إلى هذا العلم في مؤلفه الذى صدر فى عام ١٧٣٥ وعرض فيه وجهة نظره الجديدة في مجال دراسة الظاهرات الجمالية فتناول مسائل الذوق الفنى وما يشتمل عليه، كما حاول وضع منطق للشعور الإنسانى على غرار المنطق الصورى الأرسطى الذى يخدم الفكر .

ولما كان بومجارتن تلميذا لكريستيان وولف فى جامعة هال Halle فقد رأى أن يكمل النقص الموجود فى تقسيمات الفلاسفة للعلوم الفلسفية ، وهذا يتفق مع رأى أستاذه وولف الذى ذهب إلى وجود قوى عليا ، وأخرى دنيا للمعرفة ورأى أن يختص المنطق بدراسة القوى العليا فى حين يكون الإدراك الحسى مبحثا خاصا بالقوى الدنيا ، ثم جعل من علم الجمال مبحثا خاصا يختص بالحكم والتقييم على الإدراك الحسى ، وهذا الاتجاه فى الفكر يشير بصورة خفية إلى ما سبق أن عرضناه فى فلسفة الجمال عند ديكارت .

والحق أن بومجارتن يعد أحد أتباع مذهب ديكارت ممن عرفوا فى تاريخ الفلسفة تجاوزا بصغار الديكارتيين ، وعلى الرغم من أنه كان ألمانى المولد (ولد فى برلين فى ١٧ يوليو سنة ١٧١٤) إلا أنه تأثر بوولف وليبنتز فى مطلع حياته ونحن لانستطيع أن نغفل أثر فكر ديكارت على فلسفة الأخير .

ولقد جاء تقسيم العلوم الفلسفية باعتباره تطورا طبيعيا للفكر الديكارتى عن العقل والادراك الحسى . فتحول عند وولف وبومجارتن إلى قوتين أحدهما عليا والأخرى دنيا ، فوضعا المنطق علما يبحث فى

القوى العليا ، فى حين جعلوا الادراك الحسى مبحثا خاصا بالقوى الدنيا وكما طور ليبنتز من أفكار ديكارت بوضعه لأفكار الصور والكيفيات والغايات ، نجد أن بومجارتن يضع علم الجمال وضعا جديدا ومتطورا ، ويبحث فى تقييم الادراك الحسى الانسانى .

وكان بومجارتن من الأعلام المبرزين فى مجال الجماليات ، فقد شغل منصب أستاذ للفلسفة فى جامعة هال ، ثم فى فرانكفورت ، كما أصدر عدداً كبيراً من المؤلفات التى تشهد ببراعته وعمقه فى مجال الفلسفة واللاهوت مثل كتابه « الميتا فيزيقا » الذى كان يشرحه ويحلله ويعلق عليه أثناء عمله محاضرا فى الجامعة ثم مؤلفه « الاستطيقا » الذى كان يضم مجلدين عرض فيهما لنظريته الخاصة بالجمال حيث جعل من الدراسات الجمالية مبحثا فلسفيا مستقلا .

٦ – وليم هوجارت : Hoggarth (١٦٩٧ – ١٧٦٤ م)

عبرت فلسفة وليم هوجارت الجمالية عن اتجاه الفكر الفنى فى المدرسة الانجليزية – على غرار ما أسهم به كل من وولف ، وبومجارتن من نصيب فى حقل الدراسات الجمالية فى ألمانيا .

ولما كانت الدراسات الجمالية فى مجتمع ما ترتبط عن كثب بالاتجاه الفكرى السائد فيه ، فقد تأثرت هذه الدراسات إلى حد كبير بالاتجاه التجريبي الذى تزعمه كل من هيوم ، ولوك وهوجارت وهتشيسون وأدموند بيرك وغيرهم وهم من أتباع المدرسة الانجليزية التجريبية الذين ساهموا فى تطور علم الجمال فربطوا بينه وبين الاحساس ، وميزوا بين الشعور الخالص بالظاهرة الجمالية ، وبين المنفعة ، وجدير بالذكر أنه كان لهذه المدرسة الانجليزية تأثير كبير على فكر « كانت » .

وكان للفن التجريبي آثارا عميقة ، وخصائص بارزة على مجال الفن الانجليزى منها ولع الفنان بالألوان المائية ، فلم يسبق فنان فى العالم الفنان الانجليزى فى استخدام الألوان المائية ، وكذلك الميل إلى العمل بمقياس صغير ، وتجنب الألوان الصارخة والبراقة فضلا عن الميل إلى الطبيعة ، والشغف بتصويرها .

ولقد كان وليم هوجارت من بين هؤلاء الفنانين الذين حاولوا تجسيد الفن الانجليزى الواقعى الارستقراطى ، بيد أنه نفذ إلى قلب المجتمع الانجليزى واجتذب أذواق المشاهدين عندما استطاع أن يخلق فى فنه ما يتوافق مع ما اعتنقه هذا المجتمع من تقاليد بروتستانتية متعصبة [1] ، كما وجه الفن إلى ما يخدم قيمه الأخلاقية ، والدينية . من هذا المنطلق استطاع هوجارت النفاذ إلى أذواق ، ومواجد المشاهدين الانجليز عن طريق لوحاته الفنية التى عبرت عن مجموعة من القصص الأخلاقية فقد صور مجموعة من الرسوم تجسد قصصا متكاملة مثال مجموعة « مصير المتلاف » [٢] وهى تحكى قصة شاب عابث مستهتر ، وكسول تدفعه حياة الخلاعة إلى إرتكاب الجريمة ثم الموت ، ومجموعة صور أخرى تجسد مجموعة قصص بعنوان « المراحل الأربعة للقسوة » وهى تحكى قصة صبى صغير يؤذى قطة ثم تنتهى هذه الصور برجل يموت منتحرا بطريقة وحشيه .

ومن الجدير بالذكر أن هوجارت قد نهج فى تصويره لهذه الأحداث

---

(1) Wilenski, R.H. An outline of English painting london 1947 p. 34

(٢) ماهر كامل : الجمال والفن ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٥٧ .

بنفس الأسلوب الذى كان معمـولا به فى فن المسرح ، فقـد اهـتم بابراز الشخصية ، ونوع العمل المسند إليها والشكل الذى ترتديه ، حتى ليكاد المشاهد للوحاته أن يصل إلى الغاية التى تهدف لها . وعلى هذا النحو فقد عبر هذا الفنان عن الطريقة المثلى للتعبير الفنى لعصره ، ولجمهور المتذوقين الانجليز .

ولقد عرف عن هوجارت إهتمامه الكبير وتفوقه فى رسم اللوحات الخاصة بالشخصيات . وآية ذلك لوحته « المرأة المجهولة » وهى تمثل لوحة لأخته وهى موجودة حاليا فى متحف جنيف ، وأخرى تعبر عن شخصية « تاجرة جنبرى » ، كما ألف هوجارت كتابا بعنوان تحليل الجمال «Analysis of beauty» أصدره فى عام ١٧٥٣ وعرض فيه لآرائه فى ميدان الجمال والفن ، وكان يرمى من كتابته إلى تفسير وتحديد الافكار المتضاربة عن الذوق .

وسوف نبرز فيما سيأتى الخطوط الرئيسية لنظريته فى الجمال :

( ) يعرض هوجارت للأسباب التى تدفعنا لوصف شىء ما بالجمال ، وآخر بالقبيح .

(٢) كانت الخطوط التى تتكون منها الأشكال الفنية هى مادة بحثه فى هذا الكتاب ، بل كانت منطلقه الرئيسى فى بحث أحكامنا الجمالية . وقد انتهى من البحث فيها إلى ترجيح الخط الوحيد المتموج عن الزوايا .

(٣) إن العودة إلى الطبيعة هى المقياس الوحيد للحكم على جودة الأعمال الفنية ، وهذا معناه ألا تقيس العمل الفنى فى ذاته ، أو بصفته عملا خاصا منعزلا عن الطبيعة .

٤ — إن رؤيتنا الفنية — في ضوء ما سبق — ينبغى أن تتجه إلى خارج العمل الفنى المتحقق ، بمعنى أن نتأمل فى الطبيعة ، ونحاول أن نحاكيها بقدر المستطاع .

٥ إن تخلينا عن النظر إلى الطبيعة — أو توجيه النظر للعمل الفنى وحده ، أى عزله عما حوله ، ومحاولة الحكم عليه بالجمال من خلال النظر إليه ، إنما يعنى إستئثار العمل بنا ، ومن ثم اضطرارنا للحكم عليه بالجمال بدون مقارنته بالطبيعة .

٦ — إنه ينبغى علينا أن نمعن النظر إلى الطبيعة ، ونحاول إدراك الأشياء عن طريق الادراك الحسى Perception وسوف نرى الأشياء بحواسنا وكأنها محاطة بطبقة شفافة مكونة من خطوط دقيقة متشابكة ، ومتلاحمة . ومن خلال هذا السطح الشفاف نستطيع تلمس باطن الأشياء والتوصل إلى حقائقها الحقيقية ، واطلاق الأحكام الجمالية عليها . وفقا لمجموعة من العوامل التى تؤثر فى تقديرنا للجمال ، وهى موضوعات التناسب والتنوع ، والاطراد ، والبساطة ، والتعقيد ، والضخامة .

وقبل أن ننتقل إلى شرح العوامل المؤثرة فى التقدير الجمالى عند هوجارت، يجدر بنا التعليق على مذهبه الفنى المرتبط بالنظر إلى الطبيعة ، وهو أمر ليس مستغرب على فنان انجليزى ، تجريبى ، واقعى وهو فى موقفه هذا إنما يعبر عن وجهة النظر الأرسطية فى الفن ، فقد عبر الأخير عن واقعة الجمال ، ورأى أن الفن ليس فى التعبير عن الجمال المثالى : لكنه يكون فى التعبير الجميل عن أى موضوع ، حتى ولو لم يكن من الموضوعات الجميلة ، لأن الانسان إنما يستمد من المحاكاة لذة لذاتها .

ولقد استخدم أرسطو لفظة المحاكاة ليشير بها بصفة خاصة إلى مجال « الفنون الجميلة » ، وحتى يستطيع أن يميزها عن الفنون الصناعية الأخرى، فالأولى تهدف إلى احداث لذة جمالية من الابداع الفنى ، والثانية تسعى لخلق منتجات نافعة . وقسم وسائل الفنون الجميلة المستخدمة فى المحاكاة إلى الألوان والرسوم وهى تستخدم فى الفنون التشكيلية مثل: التصوير والرسم والنحت. كما قد تستخدم الأصوات على ما يظهر فى فنى الموسيقى والشعر .

ويذهب أرسطو إلى أن فن التراجيديا يتكون من اجتماع فنون الموسيقى والشعر والرقص ، وأنها تهدف إلى تصوير الانسان بما هو أحسن عليه فى الواقع ، فقد كان هدف الفن عنده هو تحقيق التوازن النفسى عند الفرد ، وكذلك إيجاد التكامل بين أفراد المجتمع . ويبدو أن هوجارث قد تأثر فى رؤيته الفنية بالنظرية الارسطية . فقد اهتم بعوامل التناسب ، والوحدة العضوية فى العمل الفنى ، فالألتزام بالمقاييس الجمالية فى الفن هامة ، وضرورية فى نجاح دوره فى المجتمع ، وهذا بالفعل ما سار عليه هوجارث في أسلوب لوحاته التي صورت الواقع ، واستمالت القلوب ، وجذبت المشاهدين والمتذوقين كما عبرت عن تقاليد المجتمع الكلاسيكية . على نحو ما عبرت عنه أعماله الفنيـة .

وتجدر الاشارة إلى أن هذا الاتجاه الذى أخضع الجمال الفنى لقواعد ومعايير عقلية ، قد مثل قيدا على الفن وحرية الفنان عند اتبـاع الحركة الرومانسية الذين رأوا استحالة تقييد الذوق الانسانى . أو تحديده بحدود عقلية معينة ، وأنه لا بد من إفساح المجال أمام النفس الانسانية للتعبير عن

خوالجها ومشاعرها بحرية مطلقة ، وقد ظهر هذا الاتجاه في مجالى الأدب والفن فى بداية القرن التاسع عشر .

بعد ان عرضنا لنظرية هوجارت فى الجماليات ، وقابلناها باتجاه أرسطو الواقعى فى الفن ، نعرض للعوامل المؤثرة فى التقدير الجمالى عنده وهى على النحو التالى :

أولا — التناسب :

يقصد بالتناسب هو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفنى ، وبيان التناسب فى الموجودات الطبيعية ، وهو عنصر هام فى ابراز الجمال فى الفنون ، وفى الكائنات الحية . ويمثل هوجارت على ذلك بالتناسب الموجود بين ضخامة البناء المعمارى وضخامة أجزائه كالنوافذ ، والأبواب ، والأعمدة ، ودرج السلم (١) .

ثانيا — التنوع :

يعتبر هذا العامل من أهم العوامل المؤثرة فى شعور المتذوق باللذة . والتنوع ضد المماثلة ، فالأول يشعرنا بالاستمتاع والجمال الواقع . والثانية تشعرنا بالملل ، فتنوع الألوان والأشكال إنما يخلق نوعا من الجمال ، والابداع فى حين أن تكرار المشاهد وتماثلها ، يؤدى إلى الشعور بالملل والسآمة .

---

(١) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ٢٨ .

ويرى هوجارت أن المقصود بالتنوع ليس هو مجرد الاختلاف العشوائي، بل يقصد به التدرج الهرمي .

تالثا ـ الاطراد :

أما الاطراد فانه عكس التباين ، وهو من العوامل السلبية التي يجب على الفنان تجنبها ، لأنها تمثل ضربا من السيمترية التي تنأى عن التباين ، وتهبط بالمستوى الفني للخطوط ، والأشكال والأجزاء

رابعا ـ البساطة :

ولا تقل صفة البساطة أهمية عن صفة التنوع ، وهي بدون التنوع لا تعتبر من عوامل الجمال ، فتنوع شكل الهرم رغم بساطته يجعله جميلا (١) .

خامسا ـ التعقيد :

يعد تعقد الأشكال في نظر هوجارت هو الخاصية الرئيسية في الخطوط التي يتألف منها الشكل ، وهو يهيب بالفنان أن يتوخى البساطة والانسيابية في الخطوط ، لأن الرشاقة في الخط من الأمور التي تجذب النفس ، وتريح العين .

ويجب أن تحتوي اللوحة على بعض خطوط معقدة ، أو متعرجة وكذلك منحنية حتى تتبعها العين على اللوحة فتسعد بذلك ، إلا أن ازدياد هذه الخطوط عن الحد اللازم يبعث على النفور وعدم الارتياح ، فيجب استخدام هذا اللون من الخطوط في شيء من الاعتدال .

---

(١) المرجع السابق نفسه .

وجدير بالإشارة أن التعقيد فى الشكل إنما يستند إلى جانب سيكلوجى فى الانسان ، فهو يشير إلى مدى السعادة ، أو اللذة التى يشعر بها بعد طول المعاناة ، والكفاح ، وتعقد سبل الحياة ، وهكذا تصبح هذه الحالة النفسية للانسان منطبقة على رؤيته لخطوط الفن وانحناءاتها المختلفة التى تمثل الحركة فتتابعها العين على طول سطح اللوحة فى سعادة وراحة نفسية .

سادسا ـ الضخامة:

يرتبط عامل الضخامة بشكل كبير بفكرة الجمال ، فرؤية الإنسان للجبال الشاهقة ، والمرتفعات العالية ، والمبانى الضخمة إنما تثير فى النفس الرهبة ، ومن ثم يكون الاحساس بالجمال واللذة الذى نشعره عند مشاهـــدة الآثار المعمارية القديمة مثل المعابد الكبيرة ذات الأعمدة الاسطوانية الضخمة التي تثير فى النفس الرهبة والوقار .

وعلى الرغم من ميل هوجارت إلى الضخامة ، وربطها بفكرة الجمال ، بيد أنه ينصح الفنانين بمراعاة وجود التناسب بين أجزاء الجسم الضخم .

٧ ـ ادموند بيرك Edmond Burke (١٧٢٩ - ١٧٩٧)

يعد ادموند بيرك أحد دعاة التجريبية الحسية فى القرن الثامن عشر . ولما كان التجريبيون الإنجليز ينزعون نزوعا حسيا بحتا ، ويرون أن الاحساس هو المصدر الوحيد للمعرفة فقد ترك هذا المذهب ظلاله على مشكلة الاستطيقا التي أرجعت برمتها إلى عنصر الإحساس . فالتذوق الفنى أو الشعور الجمالى واحد لأن مرجعه الحس . وتنشأ الاختلافات الموجودة بين الناس من شدة

الحساسية لديهم ، كما تنشأ من شدة تركيز الانتباه على الموضوع عند البعض الآخر .

وقد ذهب بيرك إلى أن الناس تتفق فيما بينها حول مسائل الذوق ، وهذا يساعد على الكشف عن قوانين ومبادىء محددة للذوق الجمالي .

وكان بيرك يأمل في الوصول إلى قوانين تحكم موضوع الذوق عند الأفراد ، على غرار القوانين التي تتحكم في الظواهر الطبيعية .

وتنقسم الموضوعات عند بيرك إلى نوعين الأول : نشعر فيه بارتياح ، وهو الرائع (الجليل) ، والثاني يشعرنا بالسرور ، وهو يمثل الجميل الذى يتصف بخصائص الضآلة ، والرقة والتنوع والرشاقة .

٧ – كانت : Emmanuel Kant (١٧٢٤ – ١٨٠٤)

يعد كانت من أعظم رواد علم الجمال ، بل ومؤسسيه الذين لا يمكن اغفال دورهم العظيم والرائد فيه .

ولقد أشاد آلان في مقدمة مؤلفه الشهير « عشرون درساً في الفنون الجميلة » بالجهود التي بذلها في مجال الجماليات يقول فيه « لقد وجد في علم الجمال مؤلفان لا يمكن اغفالهما لأنهما مهدا الطريق لمن أتى بعدهما . وهو يقصد بهما كانت وهيجل . فقد وفق الأول في تحليل الجميل والرائع ووصل إلى التمييز بينهما »[1] .

(1) Alain : Vingt Lecons Sur Les Beaux Arts. P. U. F. Paris 1949 p. 11.

وقد عبر كانت عن نظريته فى الجمال في كتابه القيم « نقد الحكم » الذى يعد مقدمة لاغنى عنها لعلم الجمال ، فقد وضع فيه الخطوط الرئيسية لنظريته في الجمال ، الذى يرجع اهتمامه بها إلى عام ١٧٦٤ حين كتب مقاله « ملاحظات حول الشعور بالجمال والجلال » ثم تبلورت أفكاره عن طبيعة التذوق ، وحدود الحساسية بعد ذلك بنحو سبع سنوات .

ولقد ظل كانت متأثرا بليبنتز ، وفولف زمنا طويلا وخاصة فى موضوع ثنائية « العقل والارادة » بيد أن قراءته لمندلسون [١] كانت قد أطلعته على وجود قوة أو ملكة بشرية ثالثة هى ملكة الوجدان التى تشعرنا باللذة أو الألم .

وهكذا اتجه كانت للبحث عن عناصر أولية سابقة على التجربة فانتقل من فكرة « نقد الذوق » إلى أخرى تتعلق « بنقد ملكة الحكم » وعلى هذا النحو فقد تناول في بحثه لفلسفة الجمال مسألتين هامتين هما فكرتى الجمال ، الغائية . أو الحكم الجمالى ونقد الحكم الغائى .

وقد استخدم كانت لفظ « استطيقا » Aesthetic في مؤلفه الشهير

---

(١) موس مندلسون Moses Mendelssohn (١٧٢٩ - ١٧٨٦) مفكر وأديب ألمانى ، من أهم آرائه . دعوة حكومة ألمانيا إلى فصل السياسة عن الدين ، اشتهر ببراهينه على وجود الله وخلود النفس — من أهم آرائه فى النفس تقسيمها إلى ثلاث ملكات هى ملكة المعرفة ، والرغبة وملكة استشعار اللذة النفسية . أو ملكة الاستحسان — وكان لهذا الرأى الأخير تأثير قوى على اتجاه كانت فى علم الجمال في كتابه « نقد الحكم » .

« نقد العقل الخالص » وكان يقصد بهـــا بحث وتفسير الأشكال النفسية للشعور والحس التي يعني بها مقولتي الزمان والمكان . بيد أن هذا اللفظ قد تحول في كتابه « نقد الحكم » إلى دراسة الأحكام التقديرية للجمال .

وذهب كانت بعد أن فصل الطبيعة عن الحرية ، والمعرفة عن العمل والقوانين العلية عن القوانين الغائية . إلى محاولة إيجاد صلة بينهم ، يقول فى كتابه « نقد الحكم » كيف يمكننا — بطريق الفكـــر — اخضاع العلية للغائية (١) ؟ أو بمعنى آخر كيف يمكن إيجـــاد حـد وسـط بين الطبيعـة والحرية (٢) ؟

ويشهد تاريخ الفكر الفلسفى قبل كانت بوجـود نوعين من الذوق هما : « الذوق الذاتى » وهو الذى يمثل مادة الشعـــور ، ويتميز بالخصوصية والفردية . والذوق الكلي ، والضرورى . وهكذا فقد أرجع فلاسفة الجمال قبل كانت الذوق إلى اللذة تارة وإلى الحكم تارة أخرى .

لكن الفضل يعزى إلى كانت فى اكتشاف الذوق ، أو الحكم الشعورى وهو التطور الأخير للذوق ، وقد عبر عنه في « نقد الحـكم » الذى هو النقـد الثالث بعد نقد العقل الخالص النظرى والعقل الخالص العملى .

وهكذا صارت الملكه الثالثة التي سميت بالشعور باللذة أو الألم هى المبدأ الثالث للذوق ، كما أصبحت هى الفكرة الأساسية لكتاب « نقد الحكم » يقول

---

(1) Kant ; E : Critique du Jugement. Trad Gibelin 1951 P. 47.

(2) Ibid.

فيكتور باش أنه يمكن اعتبار فكرة الشعور المعقول الأخلاقى ، هي المنبع الثانى لعلم الجمال عند كانط [١]. فهو الذى يعبر عنه فى نقد الحكم بالشعور الذى لا يصدر عن العقلين الخالص العملى ، والخالص النظرى ، بل يصدر عن ملكة الحكم [٢] ، وهو المعروف بشعور اللذة أو الألم عن طريق تصورات أوليـة .

* الاستطيقا عند كانت بين فكرة الغائية وعالم الحرية الروحيه .

يذهب كانت في تفسير المبدأ الثالث لمؤلفه « نقد الحكم » إلى القول بفكرة الغائية التى تحكم عالم الحرية الروحية ، وتتطور عنده بعد ذلك إلى مرحلـة الانسجام الكلى وهى المرحلة التى تتحدد فيها الرؤية الكانطيا للجمال . حين تفرض الغائية باستمرار وسطا فعالا ومؤكدا بين عالم الطبيعة وعالم الروح ، بين مجالى الخيال والفهم ، والوجدان والاراده .

* مضمون نقد الحكم:

يعد كتاب « نقد الحكم » جديد كل الجدة فى مضمونه وأفكاره وهـو ينقسم إلى مقدمة : يشرح فيها كانت محاولته للجمع بين مؤلفيه الآخرين فى النقد ، أما الجز الخاص بالبحث في الجماليات فهو « نقد الحكم الجمالى » وهو ينقسم إلى جزأين رئيسيين هما : تحليل الحكم الجمالى وديالكتيك الحكم الجمالى.

---

1 - Basch ; Victor : Essai Critique Sur L'Esthétique de Kant, Paris Alcan 1934. p. 21.

2 - Ibid.

يتعلق الجزء الثانى بنقد الحكم الغائى (١)، كما ينصب على البحث فى الغائية الموضوعية فى الطبيعة، وهو ليس موضوع لدراستنا أما الجزء الأول وهو تحليل الحكم الجمالى فينقسم إلى جزئين هما: تحليل الرائع و الجميل(٢). وينقسم الجزء الاول منهما إلى أربعة أجزاء يتعلق الاول منها بحكم الذوق من وجهة نظر الحكم، أما الثالث فيتعلق بأحكام الذوق فى ضوء العلاقة،فى حين ينصب الجزء الرابع على حكم الذوق وفقاً للجهة .

وإذا أخذنا فى تحليل وتفسير هذه الإعتبارات الأربعة المتعلقة بحكم الذوق وجدنا أنه بالنسبة للأول أى المتعلق بحكم الذوق من وجهة نظر الكيف ، أن كانت يحاول شعور الأشباع المميز لحكم الذوق بدقة، وهو شعور خالص لاغرض له، ولاهدف من ورائه. ثم يحاول بعد ذلك أن يوازن بين صور الإشباع الجمالى للذوق، واللذيذ والخير، وينتهى منها إلى تعريف الجمال بعد مقابلتها ببعضها البعض، فيستخلص منها هذ التعريف للذوق من ناحية الكيف . « إنه أى الذوق هو ملكة الحكم بالرضا، أو عدمه على موضوع معين بشرط أن يكون هذ الحكم مبرأ من الغرض، ويسمى موضوع الاشباع فى هذه الحالة بالجميل .»(٣)

أما حكم الذوق من ناحية الحكم، ففيه ينظر كانت إلى الذوق من جهة المقولة الثانية، فيبين أن الجمال يتمثل كموضوع للاشباع الضرورى، وأن الذوق يتضمن شعوراً باللذة، كما ينطوى على حكم لا يتضح فيه أيهما أسبق،

---

1 - Ibid. p. 61.

2 - Ibid.

3 - Ibid. p. 65.

وعلى هذا النحو يصبح التعريف الثانى للجمال وهو مستمد من الاعتبار الأول هو : «أن الجمال مايجلب اللذة بوجه كلى ، وبغير تصور »[1].

أما الاعتبار الثالث لأحكام الذوق من جهة العلاقة ففيه يبين كانت إلى أى حد يقوم حكم الذوق على المبادىء الأولية ، كما يوضح استقلالها الكامل عن الجاذبية ، والانفعال وكذلك عن تصور الكمال ، فهو يمثل نموذج الجمال : « أنه أكمل ما يمكن من اتفاق فى كل زمان وعند سائر الناس »[2]

ويأتى الاعتبار الرابع لحكم الذوق والمتعلق بالجهة نتيجة الإشباع الصادر عن موضوع ما ، فضرورة الرضا العام المتصور فى حكم الذوق هى ضرورة ذاتية ، غير أنها تتمثل فى شكل موضوعى حين يفترضها الحس المشترك . وينتهى كانت إلى التعريف الأخير لهذا الاعتبار بأن «الجميل هو مايعترف به موضوعا لاشباع بغير تصور »[3]

وهكذا يصبح الحكم الجمالى عند كانت متسما بالأولية Apriori والضرورة فهو لايقوم فى الموضوعات ذاتها ، بل يقوم فى النفس ، أو فى الذات ، وهو وسيلة تحقق الانسجام ، أو الاتساق بين قوى النفس ، وملكاتها فحسب ، «ومن هنا جاءت أوليته وضرورته وكليته ، ومعنى هذا أنه حكم موضوعى يصدق عند كل شخص ، وفى كل زمان ومكان » .

ويرى « كانت » أن الشىء الجميل هو الذى يظهر فى أبعاد وحدود ،

---

(1) Ib d p 59
(2) Idid p. 62
(3) bid p 69

وفى صورة جزئية متناهية تقع فى حدود قدرة إدراكنا العقلى ، فى حين أننا نصف « الجليل » أو « الجلال » بالشىء الذى يجاوز إدراكنا العقلى ، أو حدود قدراتنا الإدراكية ومن ثم فاذا كان للجميل وجود فى الطبيعة ، فان للجليل مكان فى فكرنا وفهمنا الخاص (١) .

وعلى هذا النحو تعبر فلسفة كانت الجمالية عن الانسجام والنظام ، والاتساق ، وهذا ما يمثل الجمال فى مفهومنا فى مجال الطبيعة في حين أن اعجابنا فى مجال اللامتناهى إنما يرجع إلى شعور بالجلال والروعة (٢) .

٩ — شيللر Schiller Friedrich (١٧٥٩ — ١٨٠٥)

شاعر ألمانى ، وفيلسوف جمالى تشكلت آراؤه تحت تأثير الفلسفة السياسية لروسو ولسينج . كانت له اهتمامات بفن المسرح ، فكتب مسرحيات تعبر عن حماسه السياسى . مثل « السارق » التى تناهض الطغيان . وتقف فى وجه الظلم الاجتماعى . و « الدسيسة والحب » ، وقد عبرت المسرحية الثانية عن ضرب من الدراما السياسية .

ولقد أبدى شيللر اهتماما بالغاً بالسياسة ، كما شجع الثورة الفرنسية ، والآراء الديمقراطية ، واتسمت كتاباته الأدبية بروح الثورة والحماس السياسى ، والتنديد بالظلم والطغيان ، كما تميزت ايضا بظهور النزعة الانسانية ، والبراعة فى تصوير المشاهير ، والشخصيات ، والأحداث .

---

(1) Ibid p. 73

(2) Fouillee, Alfred : Histoire de la Phil sophie 5 edition Paris. Librairie Delagrove S. D. p. 454.

وكان شيللر أحد أتباع كانط فى فلسفته الجمالية ، بيد أنه لم يوافقه فى كل جوانب مذهبه ، وكان بذلك على حد تعبير هيجل — أول من جرؤ على تخطيه فقد فند صورية الأمر المطلق، ورأى أن الفن وسيلة لخلق الانسان الكامل ، والخير الحر ، وتحقيق الحرية الحقيقية .

قام شيللر بكتابة مجموعة من المؤلفات فى مجالات الشعر والأدب ، أما مؤلفاته الهامة في فلسفة الجمال فهى « الفلسفة الموجزة » وكتبه عام ١٧٨٦ ، و « فى الجميل والجليل » وقد صدر عام ١٧٩٣ ، وكتابه « موجز فى التربية الجمالية للانسان » وكتبه فى عام ٧٩٥ .

كان الفن فى تصوره هو نشاط ولعب ، كما كان مجاله التوفيق بين الروح والطبيعة ، أو بين الصورة والمادة . لأن الجميل هو الحياة أو الصورة الحقة ، فالصورة هي التي تبرز معانى الحياة ، أما المضمون فلا يمثل ثمة تأثيراً فعالا فى الفن ، ولما كان للصورة أهمية كبيرة عند شيللر ، فقد تصور أن الفنان المبدع هو الذى يبذل جهده فى ابرازها واخفاء المادة تحتها .

وقد تصور شيللو أن للفن سلطان كبير على المادة فهو يستطيع السيطرة عليها ، وتسخيرها في ابداعاته المختلفة .

وعلى الرغم من أن المادة هى التى تفرض نفسها على الفنان فتطوع وتصنع باعتبارها أساس الخلق الفني وأنه بدونها لا تتحقق الأعمال الفنية بيد أن الفنان يستطيع بممارسته الحرة ونشاطه الابداعى ، وبخلقه للصور الجميلة أن يقلل من سيطرتها عليه فيبرز الصورة ، ويعلو بها فوق مستوى المادة .

ويرى شيللر أن نفس الشاهد أو السامع يجب أن تتمتع بحرية كاملة ، هى العالم ، ومن ثم فالعالم هو ذاته ، فاذا ما انفصل عن العالم ، رآه حقيقة مستقلة . ومجال الجمال هو المجال العالمى الذى يضم جميـع المجالات الأخرى ، وهو مجال متميز بالحرية والنشاط ، ولا يلزم النفس بأى اتجاه ، إنه المجال الذى نبلغ فى خوض تجربته الجمالية اللامحدود » .

١٠ - شلنج Shellinge (٧٧٥ - ١٨٥٤) :

فيلسوف مثالى ألمانى ، عمل أستاذا فى جامعة يينـا وبرلين ، كانت له اهتمامات بفلسفة الطبيعة ، تشهد بذلك سلسلة مؤلفاته عنها (١) . كما أنه قد تأثر فى نقده الفكرى بآراء كل من كانت وليبنتز ، وخاصه فى فكره الأخير عن المونادات ، أو الذرات الروحية وحيوية العـالم وكذلك فى فكرة الغائية .

ورغم أن فختـه كان من أوائل من تأثروا بـكانت بيـد أنه لم يكن له اهتماما كبيراً بالجماليات بقدر ما كان لشلنج الذى ألف مجموعة من الكتـابات الفلسفية والفنية . يتصدرها كتابه المشهور « مذهب المثـالية المتعالية » الذى كتبه عام ١٨٠٠ ، وفيه حاول أن يربط بين مسار فكره فى المثـالية الموضوعية ، وبين المثاليـة الذاتية عند فختة . وكتابه

---

(1) Fouillee ; Alfred : Histoire de la Philosophie Paris, Librairie, Ch. Delagrave 5 Edition, S. D. p. 442.

« برونو » ، ثم كتابه « دروس فى فلسفة الفن » وقد ألقاها فى يينا من عام ١٨٠٢ حتى عام ١٨٠٣ ، ثم انتشرت بعد فى ألمانيا ، وتداولها القراء فى شكل ملخصات صغيرة بعنوان « العلاقات بين الفنون التصويرية وفن الطبيعة » . وقد ظهر فى خلال عام ١٨٠٠ إلى ١٨٠٧ .

ورغم أن شلنج كان واحداً من أتباع مدرسة كانت من المثاليين الألمان ، بيد أنه قد ذهب يفند آراءهم لأنها لم تتوخ الروح العلمية ، ومع ذلك فانه كان يرى ضرورة العودة إلى الكتاب الرئيسى لكانت فى فلسفة الجمال ، وهو كتاب « نقد الحكم » .

وكان الهدف الأساسى له من دراسته هو محاولة التوصل إلى نقطة الالتقاء بين الفلسفة النظرية ، والعملية وكذلك محاولة إدراك الوحدة الأساسية بين عالمين متناقضين فى داخل الروح ، وهو يذهب إلى أن الجمال أو النشاط الابداعى الذى هو فى تصوره (آلة عامة للفلسفة أو مدخلا لجوهرها) هو ذلك النشاط الذى يضم الوعى إلى اللاوعى داخل الذات . ويقصد بالأول الذات أو الروح وبالثانى الطبيعة (١) .

والفن فى رأيه هو روح الفلسفة وحقيقتها الأولى ، فان تاريخ الفلسفة يشهد على مقدار ما حققه اليونانيون فى مجال الكشف والابداع الجمالى فى أشعارهم ، وفنونهم المختلفة ، ومن ثم يرى ضرورة أن تعود الفلسفة إلى

1) Sthelling, Reason and Existence Schelling's Philosophy of History By Paul Collins Hayner, Leiden E. J. Brill 1967 p. 66

ما كانت عليه من قبل ، أن تلتحم بالفن على نحو ما كان يحدث عند الأغريق.

وليس أدل على اتفـاق الفن مع الفلسفة وامتزاجها من تعبير الأول عن اللانهائى أو المطلق (الترانسندنتالى) المتسامى ، والمفارقة للحياة الواقعية ، وتمثل الثانية له في إنعكاسه على الفكر ، وترابطه مع غيره من النماذج .

ويذهب شلنج إلى وجود طريقين يمكن بواسطتهـا البعد عن الواقع هما : طريق الشعر الذى يهرب فيه الانسان إلى عالم مثالى ، وطريق الفلسفة الذى يحطم به عالم الواقع .

والفلسفة تنبع من الشعر ، لأنه أصلها الأول الذى نبعت منه .

ولمـا كانت الفلسفة والفن في العصر اليونانى القديم قد قامت على أساس الميثولوجيا اليونانية القديمة ، فانه يتنبأ بأن الفلسفة الجديدة لابد وأن تصدر هى الأخرى عن نوع جديد من الميثولوجيا .

١١ — هيجل : (Friedrich) Hegel (١٧٧٠ — ١٨٣٠)

يعد هيجل من أعظم من تناولوا مشكلة الجمال والفن فى العصر الحديث ، بل لقد كان مذهبه فى هـذا الشأن بداية عهد جديد للانطـلاق الروحى فى الفن ، باعتباره فكرة ، وهـذا المذهب لم يسبقه فيه أحداً ، قبله لقد جاء جديدا غاية الجدة ، تشهد بذلك مؤلفاته ومحاضراته القيمة فى « علم الجمال » التى صدرت فى عام ١٨٣٥ وكذلك فى مؤلفه الرئيسى « ظواهر الروح » الذى كتبه عام ١٧٠٧ .

والجمال عند هيجل هو التجلى المحسوس للفكرة . فمضمون الفن ليس

سوى الفكرة ، أما صورته فتتلخص فى تصويرها المحسوس والخيالى ، ولكى يتداخل هذان الوجهان فى الفن، ويستلزم تحول المضمون إلى موضوع فنى أن يكون لائقا لمثل هذا التحول . لأن هيجل يهدف دائما إلى البحث عن التعقل الباطنى فى كل موضوع واقعى ، ومع ذلك فمن المؤكد أن فكر الفنان لا يمكن أن يظل فكرا مجردا .

وأعلى مراتب الحياة الروحية تتمثل عنده فى (الروح المطلقة) وحين تصل الروح إلى هذا المستوى فانها تستحيل إلى شعور واع بمثالية الموضوع الواقعى وبمباطنة (الفكرة) أو العقل المطلق لكل الأشياء

ويعد الفن [1] أحد الطرق التى تسلكها النفس الإنسانية فى بحثها عن

---

١) كان لهيجل إهتمام كبير بنظرية جيته فى الألوان ، مما يشهد باهتمامه بالفنون . وكذلك بقيمة الألوان ، وكان جيته قد عرض نظريته فى الألوان فى كتابه « مباحث فى علم الضوء عام ١٧٩٠ » ، وفى رسالة عن « نظرية الضوء » ثم فى الكراسة الرابعة من الجزء الأول فى « أبحاثه فى العلم الطبيعى » سنة ١٨٢١ والذى دفعه لهذه النظرية هو مخالفته لنيوتن عندما كان فى زيارة لايطاليا عام ١٧٨٦ ، ورأى لوحات المصورين الإيطاليين ، وانتهى من نظريته هذه إلى القول بأن « العين تتكون على الضوء من أجل الضوء ، حتى يلتقى الضوء الخارجى بالضوء الباطنى » فالعين ترد على الظلمة بالإشارة ، وعلى النور بالظلمة ، وعلى اللون بانتاج لون مكمل ، وكانت أول تجربة قام بها هى فحص جدار أبيض من خلال منشور فوجد أن الاشعاعات لا تظهر إلا عند الحوافى ، إذ يحدث فى هذه الحالة « تراكب صور مختلفة أحادية اللون بعضها فوق بعض ، فاستنتج جيته من هذا أن =

المطلق ، بوصفه كشفا عنه فى صورته الحدسية ، أو باعتباره ظهوراً خالصا أو مثالية تبدو خلال الواقع ، وتظل مثالية خالصة في مقابل موضوعية عالم الأخلاق والانسانية ، ثم الدين فالفلسفة .

ويرى هيجل أنه إذا بلغ الفن غايته القصوى فانه يشترك مع الدين والحياة في تفسير العنصر الالهى ، وكذلك بالنسبة لما يتعلق بأعمق مطالب الإنسانية ، وأشد حقائق الروح اتساعا . وعلى الرغم من كونه ليس أعلى صور العقل ، بيد أنه لا يبلغ كماله إلا فى العلم .

مراحل الفن :

يحاول هيجل فى الجزء الثانى من كتابه « علم الجمال » أن يبين مراحل ظهور الفن ، وعصور إزدهاره ، فيذهب إلى أن الفن لما كان يمثل علاقة تقوم بين الفكرة والصورة المحسوسة ، فانه قد بدأ « رمزيا » وذلك فى المرحلة الأولى من تاريخه ، وهى تلك المرحلة التي لا تبلغ فيها العلاقة مرحلة الاتزان النهائى للمثل الأعلى له . ثم « كلاسيكيا » وهو الذى يكون وليد

= حد العتمة والنور هو المولد للالوان، والتكوينات تحدث بفضل التعارض إذ اللون « فعل وإنفعال للضوء » وهكذا توثقت الصلة بين هيجل وجيته فتبادلا الرسائل في هذا الشأن ويقال أنه بسبب هذه النظرية التي أهتم بها هيجل فقد حاول البعض المزج بين فلسفة هيجل وشعر جيته ، وحاولوا تفسير شعر جيته بواسطة فلسفة هيجل والعكس بالعكس ، وقد ساعد على ذلك صدفة ميلادهما فى نفس الشهر ، وهو « أغسطس » . عبد الرحمن بدوى حياة هيجل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

فمل المثل الأعلى ، أى يكون الوحدة المحسوسة الحية (التى تتحقق فى مظهر متناه ومحدود لطرفين . وعندما تصل العلاقة الديالكتيكية لهاتين المرحلتين إلى الحد الذى يجعل الفكرة اللانهائية لا تتحقق إلا فى لا نهائية الحدس يكون الفن رومانسيا (رومانتيكيا) ذلك الفن الذى يمثل الفكرة اللانهائية ، التي لا تتحقق إلا فى تلك الحركة الحقة التي تهاجم دائما ، وتحل في كل صورة محسوسة أى (فى لا نهائية الحدس) .

ويرى هيجل أن هذه الألوان الثلاثة من المراحل تقابلها ثلاثة أنواع من الفن وثلاثة عصور للفنون هم : العصر الشرقي ، والأغريقي ، والعصر الحديث، لفالفن الرمزى هو فن العصر الشرقى (القديم) . أما الفن الكلاسيكى فهو الفن عند الاغريق . فى حين أن الفن الرومانتيكى كان هو صورة الفن فى العصر الحديث .

ويقابل هيجل بين هذه المراحل الثلاث للفنون ، وبين نوع الفن السائد فيرى أن العمارة هى فن المرحلة الرمزية فى حين يطابق النحت المرحلة الكلاسيكية ، أما فنون الرسم والموسيقى ، والشعر ، فتعبر عن المرحلة الرومانتيكية .

ولقد حدث ارتباط تاريخى بين مفهوم الدين والتعبير الفنى عنه ، فقد ذهب هيجل في كتابه «فينومينولوجية الروح» إلى أن الدين الطبيعى يقابل على مستوى الروح المطلق ـ مرحلة الوعى ـ (1) التى يعيشها الروح الذاتى .

وقد رأى هيجل أن خير مثال على هذا هم البدائيون ، وشعوب الشرق القديم

(1) Hegel : F; Phénoménologie de L'Esprit Vol. 2 p. 268

الذين عبدوا النار ، وكلفوا بمظاهر الطبيعة فانهم يجسدون الروح الذى لا يبلغ درجة الوعى الكامل بذاته ، وفى هذه الحالة يبحث الإنسان عن صورة مكافئة لروحه فى عالم الطبيعة ، كأن يعبد النبات ، أو الحيوان ، أو النور ، أو النار .

وبمرور الزمن تطورت فكرة الدين بعد أن تمكن الانسان من عبادة موجودات مادية ، وصناعية خلقها بنفسه كالمعابد والأصنام وغيرها . . وكانت هذه العبادة المصنوعة ايذانا بفقد الديانة الطبيعية لطابعها المباشر .

وهكذا يصور لنا هيجل مراحل ثلاث فى نطاق الروح الذاتى هما مرحلة اليقين الحسى : وهى مرحلة الروح الذى لا يبلغ مرحلة الوعى التام بذاته . ثم مرحلة الادراك وهى تلك المرحلة التى اتجه فيها الانسان لعبادة مظاهر الطبيعة ، ثم مرحلة الفهم التى تعرفت فيها الروح على ذاتها [1] مجسدا فى عمل من خلقها ، وصناعتها . وهذه على الاجمال هى مراحل اليقين الحسى، والادراك ، ومرحلة الفهم .

وفى حين سادت الديانة الطبيعية عند الشرقيين ، نجد عبادة الجمال تنتشر عند اليونانيين . الذين مثلوا الوعى الذاتى للروح وتيقنوا من حرية الفرد فكانوا أول من عرفوا الحرية وتمتعوا بها[٢] فى الوقت الذى عاش فيه الانسان عبدا للطبيعة ، يتوه فيها ، ويخشى من تقلباتها ، ويعبد مظاهرها ، وذلك قبل

(1) Ibid p. 261.

(2) Hegel, G·W·F : the Philosophy of History, Preface by Charles Hegel, Dover Publications, New. York. U.S.A. 1956 p 18.

عصر اليونان ـ نجده يلتفت إلى ذاته ، ويتأمل كيانه ، ويشعر بوجـوده ابان عصر اليونان فتتحول نظرته من العالم الخارجي إلى عالم النفس والضمير .

لكن هذا الوعى بالذات أو إدراكها فى ذاتها يفترض إنسلاخها عن جوهرها ، وإستغراقها فى ذاتيتها ، وهذا لايبرز جمال الفن اليونانى ، لكن مايبرزه هو إرتفاع الروح فوق مستوى حقيقتها ، ووجودها الواقعى .

ويرى هيجل أن ديالكتيك الفن عند اليونان كان ينطلق من العمل الموضوعى المفارق إلى الذاتية ، ومن الطبيعة إلى الروح أى من الشىء إلى الأنا ، ومن الجوهر إلى الذات ، وهذا الديالكتيك يمر فى صيرورته بالمراحل الثلاث التالية :

١ ـ مرحلة التجريد :

وهى المرحلة التي يبرز فيها العمل الفنى مجردا ، فتتجلى الروح الأخلاقية لذاتها فى صورة أشكال إلهية خالصة .

٢ ـ مرحلة التشكيل أو الحياة :

وهى تلك المرحلة التي يظهر فيها مجهود الانسان باعتباره الصورة الخالقة ، أو الصانعة للحقيقة الآلهية (المشكلة لها) ، ويبرز هذا فى الأعياد والمناسبات الدينية وغيرها .

٣ ـ مرحلة الروح :

وهى المرحلة التي يتجـلى فيها الروح Esprit من خلال التعبير

اللغوى [١] الملحمة ، والتراجيديا وكذلك للكوميديا .

الجمال والمضمون الباطن للحقيقة :

ويذهب هيجل إلى أن الفن الحقيقى هو الذى يحاول فيه الانسان أن يتسامى فوق مستوى الواقع ، فالتعبير عن الجمال يقتضى علوه عن الطبيعة والواقع . فالفن ليس تقليداً أو محاكاة للطبيعة ــ على حد يذهب أفلاطون بل هو محاولة لكشف المضمون الباطنى للحقيقة [٢].

ويتوقف نجاح عمل الفنان على مقدار كشفه عن الروح وتعبيره عن الحقيقة الجمالية ، فى الصور الحسية التي يشكلها .

والفن عند هيجل وسيلة من وسائل تطهير النفس ، وتنقيتها والتسامى بها .

ويتفق هيجل مع كروتشه فى أن جمال الفن يتحدد فى كونه « حقيقة جمالية » لا يكون للفنان هدف من تشكيلها إلا تحقيق الجمال المطلق ، والكشف عنه فيما يصوره من لوحات وأعمال فنية تتميز بالجمال الذاتى الذى يستثير اعجابنا ويرقى بذواتنا .

أنواع الفنون عند هيجل :

قسم هيجل الفنون إلى نوعين هما .

الفن الموضوعى : ويتمثل فى فنون العمارة والنحت والتصوير والفنون

(1) Ibid p. 269.

(2) Ibid pII 267.

الذاتية ، مثل الموسيقى والأدب (شعر ونثر) . ويسترسل هيجل فى مؤلفه فى « الجمال » فى شرح وتفسير المضامين الفنية لكل فن من الفنون ـ فالعمارة مثلا فن يجسد القوة المادية الرابضة ، واللانهائية الدائمة ، وهى من ناحية أخرى فن رمزى ، لايعبر عن الفكرة التى يدل عليها تعبيراً مباشراً . فجميع المبانى : المعابد ، والمساجد ، والآثار المعمارية تعد رموزا جميلة . لـكن البون شاسع بينها ، وبين ما تعبر عنه . أو ترمز إليه [١] .

أما فن النحت الذى يحـاول بث الروح فى المادة الصماء الجـامدة ، ففيه تقترب الصورة من المضمون ، إلا أن تشكيلاته تعجز عن امدادنا بالصورة الحقيقية التى تكون عليها النفس فى الواقع .

ويعبر فن التصوير عن لحظة واحدة فى صيرورة الحياة ، باستخدام الألوان والإيحاءات التى تعطى احساسا بالعمق .

أما الموسيقى فانها تعد من أقرب الفنون تعبيرا عن ذاتها ، لأنها تترجم انفعال النفس باستخدام الصوت، بيد أنها تعبر عن رمز غامض،لأن المقطوعة الموسيقية تحتمل العديد من التأويلات .

أما فن الشعر فهومن‌الفنون التى تبلغ مرحلة الكمال لأن صوت الشاعر يجسد الطبيعة ،والإنسان والتاريخ ، من خلال التعبير بالنطق ،والقول المعقول [٢] .

---

1) Stace. W. T. The philosphy of Hegel, Dover Publications, U. S. A: 1923 p 443 dh (1) Art.

2) Ibid 290.

وهنا فان الشعر يعد من أكمل ألوان الفنون بل هو على حد تعبير الأستاذ الدكتور محمد على أبو ريان « مجمع للفنون وهو من ثم الفن الكامل » (١) .

وقد أشار هيجل إلى وجود نوعين من الشعر هما :

الشعر الغنائى : وهو الذى يعبر عن الذات الإنسانية فيبدو ناقصا محدودا ، لأنه يتناول عالما غير منظور (٢) والشعر الدرامى (التراجيدى) : وهو يكون كاملا لأنه يجمع بين دفتي العالمين الظاهر والباطن فضلا عن أنه يمثل التاريخ والطبيعة والنفس ويزدهر عند الشعوب ذات الحضارة (٣) .

وللعمل الفنى جانبين هما : المضمون الروحى ثم المظهر المادى ، أو الصورة الظاهرة (الشكل أو القالب) ، فعلى سبيل المثال يطغى التجسيم المادى على أعمال الفن الرمزى ، بينما يغلب الطابع الروحى على الفن الرومانسى ، فى حين يتميز الفن الكلاسيكى بتوازن الجانبين الروحى والمادى فيما يحققه من إنجازات (٤) .

الفنون بين المضامين الروحية ، والصورة الظاهرة :

ولا يكتفى هيجل بتعريف الفنون المختلفة وتقسيماتها بل يتطرق إلى بحث

---

١) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ٤٠ .

2) Stace, W. T, The philosophyof Hegel, Sec III, ART, poetry p 476.

٣) زكريا إبراهيم : هيجل أو المثالية المطلقة، مكتبة مصر القاهرة ١٩٧٠ .

4) Hegel, G. W. F. phenome nolog e, p 199.

موضوع المضامين الروحية لها فالذهن مثلا يقف عاجزا عن التعبير فى حالة الفن الرمزى ، ومن ثم فانه يحاول عن طريق الرمز المجسم أن يشير إلى هذا المضمون ، أما الفن الكلاسيكى فانه ينطوى على توازن وإنسجام بين المضمون الروحي والصورة التى تطابقه ، وتصلح للتعبير عنه ، ويظهر ذلك فى فن العمارة عند اليونانيين ، إذا أننا نلاحظ فيه اختفاء العناصر الرمزية والرومانتيكية ، فلا تكاد تظهر فيه إلا بنسب طفيفة . وجدير بالاشارة أن هذا النوع من الفن كان مثار اعجاب هيجل لأنه يمثل صورة الفن الكامل .

أما الفن الرومانتيكي فيظهر فيه قصور الشكل والصور الحسية عن التعبير عن موضوعاته ، لأنه لا يسعى للكشف عن الروح فى وقارها وهدوئها وخلودها ، وهذه كلها تعد من سمات الفن الكلاسيكي ، بل يحاول أبراز عنصر المأساة مثل المرض ، والموت ، والعذاب وصلب المسيح [١] ، وكذلك معاناة القديسين . وغيرها من ضروب المأساة التى تثير وجدان الإنسان ، وتلهب عاطفته .

وقد أعطى هيجل مثالا للاعمال الفنية ذات الصبغة الرومانتيكية بالعمارة ذات الطراز القوطى [٢] .

وهو يرى أن ميدان الفن هو المجال الذى تتجلى فيه الحقيقة عن طريق

---

1) Ibid.

٢) نقلا عن الأستاذ الدكتور محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ٤٢ .

الوسائط الجسية ، بيد أنه قد يظهر بطريقة مباشرة فى أعمال فنية مثل النحت والموسيقى ، والصور الخيـــالية للشعر والنثر . أما الصور الطبيعية الجامدة كالمعادن أو الأخشاب أو غيرها فاننا لا نستطيع أن نتلمس فيها أى جمال ، ونفس الحـال كـذلك بالنسبة للموجودات الفلـكية مثـل الشمس ، والقمر والنجوم .

ولا يوجد من الموجودات الطبيعية ما يتمثل فيه الجمال سوى النبات الذى تبدو فيه الوحدة الغائية بين الأجزاء والكل ، وهذه الغائية لا نجدها فى عالم الجمادات ، الذى يعد هو العالم المعدوم الجمالى (١) .

والحق أن وجود الجمال يزداد كلما تدرجنا فى سلم الكائنات ، فابتداء من النباتات ، مرورا بعالم الحيوان ، وصعودا إلى الإنسان يزداد الإحساس بوجود الجمال حتى يبدو في أجمل وأروع صوره فى الكائنات الحية ، أو عالم الروح الإنسانية . الذى يتبدى فيه المطلق أكثر تألقا ووضوحا .

موت الفن :

ولقد أشار هيجل فى كتاباته عن الجمال والفن إلى الطابع المعقول والنظرى للفن ، بيد أن هذه الاشارة قد جلبت عليه صعوبات جمة تجنبها سابقوه .

إن الفن قد أخذ مكانته الكبرى ، والعالية فى نسق هيجل الفكرى ، وتربع عرشه فى مجال الروح المطلق على قدم المساواة مع الدين ـ الذى نقده

1) Stace, W. T; The philosophy of Hegel, (ART) p 446.

بشده ورفض الكلام عنه باعتباره مختصا بعالم علوى غير محسوس، على الرغم من كونه يمثل لحظة من لحظات الروح المطلقة (١) . والفلسفة . ويذهب هيجل إلى أن مجال الروح المطلق ينطوى على الفن والدين والفلسفة. ولكن لما كان الفن والدين يؤديان وظائف مختلفة عن وظائف الفلسفه ، ولهذا فانهما يصبحان فى درجة أقل منها ، بيد أنهما لا يخرجان بصفة نهائية من مجال معرفة الروح .وإذا كان الدين والفن يهتمان بمعرفة المطلق فما هى إذن قيمتهما حينما يقفان فى مجال منافسة مع الفلسفة ؟

إنهم لن يكونا ـ والحال كذلك ـ سوى مرحلتين عارضتين تاريخيتين، وجزئيتين من حياة البشرية .

يقول هيجل عن الفن . إننا قد انزلناه منزلة عالية ومع ذلك فيجب أن نذكر أنه سواء فى مضمونه ، أو صورته لا يعد من الوسائل السامية التى ترد إلى وعى الروح غرائزها الحقه ، فهومحدود بسبب صورته (٢) « هكذا استطاع هيجل إدخال علم الجمال والفن فى نطاق نسقه الجدلى ، ورغم ذلك فهو لا يعترف إلا بالفكرة التى هى أساس العلم ، وليست الخصائص الجزئية ولا الأشياء أو الظواهر ، فاذا أردنا أن نحدد مبحثا خاصا بالتذوق الجمالى ينبغى علينا أن ننظر إلى الجمال بالذات ، وليس إلى الموضوعات الجزئية ،

---

1) Ibid 449

يقول هيجل : « أن الدين هو الوعى الذاتى بالروح المطلق على غرار ما يتصوره الروح المتناهى » .

2) Stace. W; T; The philosophy of Hegel p 460.

فالفن مجرد تأمل عقلي أما ما يبدو عليه من صور وما يتشكل به من أشكال ، فما هي إلا صور حسية أو ظاهرة تعرض أمامنا لكي تبرز الأفكار المنطوية عليها التي تمثل موضوع تأملنا العقلي وتقديرنا الجمالي .

تعليق وتقييم :

(١) لقد رأينا في الصفحات السابقة كيف وضع هيجل الفن في الروح المطلق ، وجعله نتاج الفكر أسوة بالمنطق والطبيعة ، وفلسفة الروح وإذا كان المنطق يشير إلى الفكرة في ذاتها ، فان فلسفة الطبيعة تشير إلى الفكرة لذاتها ، أما فلسفة الروح فتشير إلى الفكرة في ذاتها ولذاتها ، أما الكيان الوحيد الذي يتصف بالعينية أو الحقيقة الكاملة فهو ذلك الكل الذي لا يعبر عنه ، أي « المطلق » ذاته . وكل ما عدا ذلك ـ إن كان أي شيء عدا ذلك ـ ليس إلا « لحظة في المطلق »[١] .

(٢) أن الفن عند هيجل هو الروح التي تتأمل ذاتها في حرية تامة ، وفي أصالة وإبداع ، ولكن لا بد من أن تسبقها الفكرة . لأن الفن هو التأمل العقلي ، والسعي إلى تحقيق الجمال بالذات .

(٣) إن محاولة هيجل البحث عن الجمال بالذات ،وغض النظر عن الصور المحسوسة ، والجزئيات الظاهرة في الأعمال الفنية إنما يشبه إلى حد كبير

---

١) هنري. د. أيكن : عصر الأيدولوجية ـ ترجمة د. فؤاد زكريا ، راجعه الدكتور عبد الرحمن بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة ١٩٦٣ ص ٩٤ .

موقف أفلاطون المثالي الذي كان ينزع إلى البحث عن الجمال بالذات ، أو الجمال في كليته فالنفس الانسانية المفارقة للعالم المحسوس ، والمنتمية إلى عالم المثل الذي يتوجه ثالوث قيم الحق والخير والجمال ، هذه النفس الآتية من عالم الخلود ، التي لا تدرك الجمال إلا في عالمها الخاص إنما تحاول أن تتعرف عليه في كل ما هو جميل في العالم المحسوس ، حتى يتسنى لها الارتفاع بمعرفته إلى عالمها المثالي ، أليست هذه المسافة التي تقطعها النفس في رحلتها من خلال المحسوسات صعودا إلى مثال الجمال هي الرحلة نفسها التي أشار إليها هيجل من خلال رؤيته التاريخية عبر عصور التاريخ الطويل ، وفي نظرته التحليلية، والنقدية لتاريخ الفنون منذ عصر اليونان .

(٤) إن الفن عند هيجل مثل الفكر ينشد الحقيقة ، فاذا كان العالم الحسي يحاول اخفاء الباطن ، ابراز الظاهر أمام حواسنا فهكذا يكون حال الفن — عند هيجل — فهو يحاول أن يجعله شبيها بهذا « الداخل » ، أي يرد الحقيقة الحسية إلى الحقيقة الروحية حتى تصبح المادة بمثابة مظهر أو مجلى للروح — وهنا يكون المثل الأعلى للفن الناجم عن التكافؤ بين الظاهر ، والباطن أو بين الطبيعة والروح ، فيرفع بذلك التناقض بين الحياة المادية ، والحقيقة الروحية (١) .

(٥) الفن عند هيجل هو باختصار « الأداة » الفعالة لتحقيق التوافق بين الحس ، والعقل ، بين الرغبة ، والواجب ، بين ما هو كائن ، وما ينبغي

---

١) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن عند هيجل . بحث في مجلة المجلة عدد ١٠٧ نوفمبر ١٩٦٥ .

أن يكون كما تتحدد وظيفته ـ باعتباره فنا أصيلا ـ فى التأليف بين الحرية، والصرورة ، أى بين الباطن ، والظاهر ، أو بين المضمون ، والشكل [١] .

(٦) في ضوء ما سبق ـ نرى أن نظرية هيجل فى الجمال والفن لا تعد أن تكون وسيلة من وسائل معرفة الحقيقة القصوى للوجود بيد أن هذه النظرية التى تشبه عالم المثل الأفلاطونى . لم تعد محل اهتمام علماء الجمال اليوم ، ولا حتى الفلاسفة ـ فقد إتجه الفلاسفة المحدثين إلى اختصار الفروض الميتافيزيقية وتجنب تحليلها ، أو الاذعان بوجودها . أو عدمه لأنه لا الخبرة التجريبية ، ولا العقل قادر على أثبات وجودها .

فنحن فى الواقع لا ندرك سوى الحقيقة الظاهرة ، ولا نتعامل إلا مع الصور والظواهر المحددة ، كما أن إدراكنا لهـا لا يتجاوز حدود الزمان والمكان . ولقد سارت الاتجاها : الحديثة ، والمعاصرة فى الجمال قدما فى إتجاه النقد الواقعى،والتحليل العلمى للظواهر الفنية والجمالية ، وسميت هذه الحركة فى تاريخ النقد الفنى بالاتجاه الكلاسيكى ، وهو الاتجاه الذى كان يراعى القواعد والمبادىء التى رآها فلاسفة القرنين السابع والثامن عشرقواعد مطلقة عامة ، تصلح للعمل بها فى كل زمان ومكان .

١٢ ـ شوبنهور :

فيلسوف مثالى ألمانى، أحد تلاميذ كانت ، درس فى برلين وفرانكفررت

١) نفس المصدر .

منذ عام ١٨٣٢ ويعد كتابه العالم ارادة وتمثلا هو الكتاب الرئيسى له الذى وضع فيه أسس مذهبه .

والواقع أنه لا يمكن فصل فلسفة شوبنهور فى الجمال والفن عن فلسفته بصفة عامة،وعلى هذا النحو يصبح الفنان شأنه شأن الفيلسوف فهومثله عبقريا، بل ويملك القدرة على التأمل الميتافيزيقى من خلال أعماله الفنية . وللفن وظيفه تطهرية فهو يهدف الى الوصول الى نوع من الفناء التام ، أو الغبطة الشاملة التى تتحقق بها ارادة الفنان ومقدار ابداعه الفنى .

وسوف نحاول القاء نظرة تفضيلية على فلسفة الفن عند شوبنهور من خلال مؤلفه الكبير العالم ارادة وتمثلا . الذى يظهر فيه مقدار ارتباط مفهوم علم الجمال بميتافيزيقاه المثالية .

وتنحو فلسفه شوبنهاور الى تعميق الحياة الخلقية الوجدانية . من خلال رؤيتها التشاؤمية لحياة الإنسان ، وأعتبار أن أصل الشر هو عبودية الإرادة ، والتعلق بالحياة (1) .

ولقد ذهب شوبنهور الى أن التعلق بالحياة ، وعبودية الإرادة التى تنجم عن قصور العقل فى أشباعها هى من العوامل التى تسبب الانسان الالم والمعاناة ، وتفقده السكينة والهدوء تلك الحالة . التى لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال تأمل الجمال ، وممارسة الحياة الاخلاقية الفاضلة .

---

1) Schopenhauer; The world as Will and Reprsentation T. by E, F. J Payne, U, A, R Dover Publications, Inc. New york 1966 p 253.

ويرى شوبنهور أن بامكان الانسان التغلب على الإرادة وقهرها وهو لا يبلغ هذه الحالة الا من خلال ممارسة الفن .

وهكذا يترسم شوبنهور طريقين للحد من سيطرة الارادة وعبوديتها أحدهما مؤقت ، ويتحقق فى لحظات التأمل الجمالى ، والآخر دائم ويتمثل فى ممارسة الاخلاق الفاضلة ، والزهد .

شرط الإستمتاع الجمالى .

يذهب شوبنهور إلى أن هناك شرطان للمتعة الجمالية لا يمكن لها أن تتحقق بدونهما هما : توافر الانسان (الذات العارفة) ، ووجود الموضوع باعتباره موضوعا للجمال) فعندما تنظر الذات العارفة أو (المتأملة) لموضوع تأملها ، فانها لا تراه باعتباره شيئا جزئيا أو ماديا يمثل أمامهـا ، بل تراه باعتباره مثالا أفلاطونيا (١) .

ويتوقف التأمل الجمالى عند شوبنهور على الذات المتحررة من أسر إرادتها ، أى الذات الخالصة من ميلها لارادتها . والتي تتجه صوب الموضوع الجمالى تحاول إدراكه وهى متحررة من العلاقة بالإرادة أو المشيئة وعندئذ تشعر بالسكينة وهى حالة الخلو من الألم ، أو الخير الأسمى الذى هو حالة الآلهة .

يقول شوبنهور فى معرض كتاباته عن الألم ، وصراع الإرادة :

« إن الإنسان يدرك الأشياء بدون اهتمام شخصى أو ذاتى ولكن

(1) Ibid p. 254.

بموضوعية خالصة . وعندئذ يشعر بحالة السكينة التي هي حالة الخلو من الألم , الحالة التي أثنى عليها أبيقور واعتبرها الخير الأسمى إنها حالة الآلهة التي تتحرر فيها من صراع الإرادة الشقي . . وتتوقف عجلة أكسيون عن الدوران [1] » .

وعلى هذا النحو تتأثر الفنون عند شوبنهور بالذات أو المتذوق ، فكلما تحرر الفن من عبودية الإرادة كلما بدا صافيا كاملا أما ما يعتريه من النقص فيعزى إلى أنه لم يخلص تماما من أدران الإرادة ، ولم يتحرر من عبودية الرغبة .

ويرى شوبنهور أنه لكى يصبح الإنسان مستمتعا بلذته الجمالية ينبغى عليه أن يتخلص من ارادته ومن فرديته ومن أهوائه الخاصة ، ويصبح مشاهدا حراً نزيها يقول شوبنهور فى مسألة التأمل الخالص للفن :

« عندما نتحرر من الإرادة فاننا نسلم ذواتنا للمعرفة الخالصة ، ونصبح فى عالم تغيب فيه الأشياء التي تستميل إرادتنا ... ونرتفع بعيدا عن كل ذلك ، ونصبح كما لو كنا فى النوم أو فى الأحلام وتتلاشى السعادة ، ولا نصبح عندئذ أفرادا ، فالفرد يمكن أن ينسى ، وتظل مجرد الذات العارفة فحسب التي تطل كعين واحدة على كل المخلوقات العارفة ... وهنا تتلاشى

---

(١) تحكى الأساطير الأغريقية أن أكسيون Ixion قد عوقب بشدة عندما حاول أن يجتذب جونو من جوبيتر Jupiter فربط فى عجلة تدور إلى الابد فى لهيب الجحيم . وهذه إشارة من شوبنهور إلى مقدار شقاء الإرادة وعذابها الابدى الذى لا ينتهى عند حد .

جميع الاختلافات الفردية ، وعندئذ فسوف يستوى فى نهاية الأمر أن تكون العين المدركة هى لملك قوى ، أو لشحاذ يائس ، لأنه لا البهجة ولا الألم يمكن أن تجتاز معنا تلك الحدود » (١) .

وتتوقف التجربة الجمالية — التي تخلص نفس الإنسان وتحرر ارادته بشكل كبير على الجانب الموضوعى المتعلق بالمثل الأفلاطونية إذ يذهب شوبنهور إلى أن العلاقة تقوى بين الذات وموضوعها . أو بلوغ موضوعها وهو المثال الذى لا يتحقق إلا عندما تتحول الذات إلى « ذات عارفة خالصة » مجردة من الإرادة ، خالصة من الأهواء والانفعالات. بريئة عن المشيئة . فهنا فقط يصبح الموضوع الجمالى مثالا أو صورة خالدة .

ويفرق شوبنهور فى عرضه للارادة بين الشخص العادى ، والعبقرى ، فالأول ينساق بعد لحظات تأمله الجمالى فى دوامة الوجود وتستميله إرادته ، وحبه للحياه ، فيرى الأشياء من حوله فى جزئيتها ، وتتحكم فيه عواطفه . فى حين أن العبقرى يبرأ من كل هذه الانفعالات ويصبح ذا نظرة ثاقبة ، وموضوعية ، أى متجردة من الهوى والمصلحة .

وهكذا يبدو الشخص العبقرى وقد تجرد من أنانيته و أغفل وجود الأنا فى هويته ، ومن ثم أمات إرادة الحياة التى تعد مصدرا لتعاسته ، وتردده وحيرته ، ويأسه وتلك هى الصفات التى تقترن بابقاء إرادة الحيـاة فى الفرد العادى ، وهى التى تضلله عن رؤية الحقيقة والتوحد بموضوع إدراكه فى عالم المثل (الأفلاطونى) .

(I) Ibid.

ويمكننا إجمال مميزات أو خصائص العنصر الذاتى من عناصر التجربة الجمالية على النحو التالى :

(١) الشخص المتأمل فى تجربته الجمالية هو الذى يموت فيه الشعور بالأنا (بالأنانية) ، فلا يفكر فى ذاته على أى نحو من الانحاء .

(٢) الشخص المتأمل هو العنصر الذاتى الذى يستغرق فى اتحاد صوفى داخل العمل الجمالى بعد أن أصبح فى هوية واحدة مع الاشياء والموضوعات .

(٣) الشخص المتأمل هو الذى تموت فيه إرادة الحياة المتجسدة فى الرغبة والمشيئة والميول النفسية ، ولا يبقى منه إلا الشعور المجرد بتمثل العالم .

(٤) يلازم وجود الشخص المتأمل — حالة تأمله — موضوعا للتأمل كأن يكون لوحة فنية ، أو تمثالا مبدعا أو منظرا طبيعيا خلابا ، أو غيره من صور الجمال حوله

ويعود شوبنهور بعد أن يرسم للنفس طريق الخلاص عن طريق اتحادها بعالم المثل ، والانطلاق بها إلى عالم الفن ، والكشف عن مثاليته بعد تجريدها وتنزيهها من أدران الإرادة ، يعود ليفسح مجالا آخر لتطهيرها وتهذيبها ، وتخليصها من كآبة ، ويأس إرادة الحياة ألا وهو مجال الاخلاق الفاضلة والزهد، « فهو الذى يطهرها من شوائب الرغبة ، والانفعال ، والهوى (١) » .

ويذهب شوبنهور فى مسألة الزهد باعتبارها موضوعا للخلاص إلى تحديد

(1) Schopenhauer, The world as will and Representation v (1) p. 197.

الصلة بين إرادة الحياة ، وبين الجسد ، ثم ينتهى إلى أن الثـانى يعد تجسيدا للأولى ، ورمزا لضعفها وشريتها ، وأنه لما كان لا هروب من أضرار هذه الإرادة فى وجود تعبيرها المتجسد المتمثل فى الجسد ، فمن ثم كان من الضرورى أن تهمل الإرادة ، وبالتالى يغلق الباب أمام مطـالب وشهوات الجسد التى تتمثل بأعلى صورها فى الغريزة الجنسية التى كانت محل تقديس اليونان ، فأشاروا إليها فى فلسفتهم وأشعارهم . فقد قال هزيود وبارمنيدس بأن الأيروس هو الأول والخالق ، كما أنه يعد المنبع الرئيسى التى صدرت منه كل الاشياء (١) .

وفضلا عن الاتجاه إلى قتل أو إماته شهوات الجسد ، فان شوبنهور يرى ضرورة تهذيب النفس ، وذلك بتخليصها من الشعور بالأنانية الذى ينشأ من صـراع الانسان مع الغير ، ومن محـاولته تأكيد ذاته . عن طريق إنـكار وجود الآخرين ، ومحاولة القضاء عليهم ، وخاصة إذا تعارضت إرادته معهم واختلفت رغباته مع رغباتهم . والإنسانية — فى تصور شوبنهور — صورة من صور صراع الارادة فى طبيعة الانسان (٢) ، وبقدر ما يرقى الانسان فى سلم وعيه (معرفته) فانه يكون محتما على هذا الشعور بالانانية الوصول كذلك — شأن الألم والمتعة — إلى أعلى درجة له ، وهو يتجسد فى صراع الفرد مع الغير ، ومدى تغلغل الانانية فى طبيعة الانسان ، سواء على مستوى الفرد أو النوع وما تسببه من حدوث حالة الحرب (حرب الجميع ضد

(1) Ibid

(2) Ibid

الجميع) على حد تعبير توماس هوبز (١) .

ويحاول شوبنهور أن يفسر الانانية فيذهب إلى القول بوجود عالمين : أحداهما صغير ، والآخر كبير . الأول هو عالم الذات . والثانى هو وجودها فى العالم باعتبارها ظاهره (٢) التى تقع فى حدود تمثلاتنا العقلية ، وهنا ينشأ الصراع الأزلى بين العالمين ، العالم الذى ينحو إلى تأكيد الذات باعتبارها مركز الكون وأساس العالم ، ومنبع الحياة والحركة . هذه الذات الانسانية التى تفهم العالم ، وتتمثله عقليا ، أنها تتضاءل عندما تحس نفسها ضائعة ، تائهة ، حزينة ، معذبة ، فى وسط هذا الزمان والمكان اللامتناهيين. وعلى هذا النحو تنشأ الانانية عنـد الفرد من اجتماع عاملين هما احساسه بعظمته باعتباره مركز الكون (على نحو ما جاء عند أرسطو) ، وشعوره بالهوان والضعف لاحساسه بوجوده باعتباره ظاهرة من بين آلاف الظواهر التى يمتلىء بها العالم فضلا عن اغفال الآخرين لوجوده الشخص ، وعدم اكتراثهم به . هذه الدوافع مجتمعة تنمى فى أعماق الانسان أو (العالم الصغير) على حد تعبير شوبنهور الانانية أى التمركز حول الذات الذى يدفعه إلى تدمير العالم ، والآخرين إذا ما اعترضت ارادتهم ورغباتهم مع ارادته الفردية .

ويتولد الظلم والشر من عنفوان الانانية وتسلطها الدائم على ضمير

---

(١) توماس هوبز فليسوف إنجليزى ومن رواد علم السياسة . عاش ما بين عامى ١٥٨٨ — ١٦٧٩ ومن أشهر كتبه كتاب التنين The Leviathan

(2) Schopenhauer . The world as will and Representation, VII P 244.

الانسان ، فالاناني يوقع الشر والظلم بالآخرين ، ويضر بمصالحهم نتيجة حبه الشديد لذاته ، وكذلك نتيجة تفكيره المطلق في مصلحته .

والمظلوم شخص معتـدى عليه ومقهور ، يشعر بانهزام ارادته أمام الآخرين ، وأنه حرم من تأكيدها .

أما الظالم فهو شخص أناني أثيم اعتدى على حرية الآخرين ، وسلبهم حق تأكيد ارادتهم (١) ، وهو غالبا ما يشعر بالندم والحزن على ما اقترفه من مظالم مع الآخرين . وقد يكبر شعور الندم في نفسه ويصل به إلى حد القتل ، وهكذا تقوم القوانين وتؤسس الدول في ضوء هـــذه المشاعر العدوانية الآثمة التي يتعامل بها أبناء البشر مع بعضهم البعض . فالانسان الذي يود الأمان يجدر به أن يضحي بحقه في ظلم الآخرين ، مقابل تضحية الآخرين بهذا الحق ـ ومن هنا نشأ العقد الاجتماعي (٢) .

(I) Ibid

(٢) العقد الاجتماعي

كان حق الملكية والمحافظة عليها من الأمور العسيرة في حالة الطبيعة ، فقد جار البعض على حقوق جيرانهم وطمع الآخرين في أملاك البعض ، فتفشت حالات أغتصاب الملـكيات ، والاعتـداء على الجـوار ، وظهرت السخرة والطمع ، وانتشر الشعور بالسخط والظلم في الحالة الطبيعية الأولى .

ومع انتشار الحسد والغيرة وتغلب الأقوياء على الضعفاء تحولت حالة الفطرة الآمنة من حالة سلام وأمن وحب ، إلى حالة حرب وخـــوف وكراهية ، وصراع على الممتلكات الخاصة ، وتحول حق الملكية الطبيعي =

أما وجود الخير عند شوبنهور فهو وجود نسبي موقوف على استحسان الرغبة واتجاهها نحوه ، فالارادة تميل طبيعيا إلى ممارسة الخير ، لكن لما كانت الارادات متعددة فقد تعددت سبل تحقيقه ، ومن ثم أصبح وجود الخير نسبيا يختلف من شخص لآخر ، ومن بلد لآخر ، بل ومن عصر لآخر والأكثر من هذا أن يختلف الخير في ذات الشخص نفسه من وقت لآخر .

وإذا كان الخير نسبيا بنفس الدرجة لأن ما لا ترغب فيه الارادة يعد شرا ، ولما كانت الارادات تختلف فقد اختلفت الاتجاهات والآراء فيما يتعلق بموضوع الشر وأصبح الشر نسبيا كذلك .

الذي وهبتـه الفطرة الأولى للانسان ـ والذي بمقتضاه أمن الناس الشرور باحترام بعضهم لملكيات البعض ـ إلى رأس حربة في صدر كل انسان ، فتحول معه مجتمع الطبيعة إلى مجتمع حرب ونزال وصراع .

والعقد الاجتماعي يعني تعاقد يضم طرفين هما : الشعب والحكومة أو الملك ، ولا يصبح العقد لاغيا إلا إذا أخل أي طرف منهما بالتعاقد فاذا حدث وأهمل الملك في مسئولياته تجاه الشعب ، أو أخل بتعهداته ، أو تعدى السلطات التي خولها له الشعب تعين عزله .

وبموجب هذا العقد يتنازل الأفراد عن حقهم في الحياة وفق قانون الطبيعة ، وعن الحق في عقاب من يخرج على هـذا القانون ـ لذلك تتنـاول طبيعة العقـد الموافقة من قبل الأفراد أو الأغلبية على التنازل عن جزء من حقوقهم الطبيعية الخاصة بالدفاع عن أنفسهم ، ومعارضة الخارجين على القانون الطبيعي إلى المجتمع ككل . والهدف من التعاقد هو تنظيم حماية الحقوق الطبيعية للفرد ، وما يمتلكه من حقوق كحق الحياة . والملكية . والحرية .

ويذهب شوبنهور إلى أن الفضيلة والزهد من وسائل التخلص من إرادة الحياة ، والفضيلة عنده عقلية ، بيد أنها لا تضاد العقل ، وتقوم على مبدأ الشفقة أو التعاطف الذى يصل إليه الانسان عن طريق اختراق حجاب أو ستار (المايا) — الوهم أو الخداع — ويرى الحقيقة ماثلة فى عذاب الارادة والمها الذى يشترك فيه مع الجميع ، فيشعر عندئذ بالتعاطف الوجدانى أو المشاركة الوجدانية مع الآخرين .

ويتوقف الوصول إلى أعلى درجات الفضيلة على الانسان الذى يحاول جاهدا ازاحة ستار المغريات والوهم عن حقائق حياته الروحية .

وفضلا عن الفضيلة يذكر شوبنهور موضوع الزهد باعتباره مرحلة تعتمد على المجاهدة فى سبيل القضاء على إرادة الحياة فى الانسان .

ويتمثل الزهد فى السعي وراء الفقر الاختيارى ، مثل التنازل عن الثروة أو الجاه ، فضلا عن كبح إرادة الانسان فى كل ما يشعره باللذة أو المتعة فى حياته .

ينبغى أن نفرق بين نوعين من السعادة التى ينشدها الانسان فى حياته عند شوبنهور — الأولى هى السعادة التى يحققها الانسان فى الخلاص عن طريق الرؤية الحدسية للمثال الأفلاطونى فى عالم الفن الجميل — وهى سعادة وقتية تزول بزوال الموقف الذى يتطلبها أما السعادة الناجمة عن الاخلاق عند شوبنهور فهى سعادة أبدية لا حد ولا نهاية لها فى حياة الفرد الذى يسلك فى سبيل الخلاص .

ولقد تمسك شوبنهور بنظريته الأخلاقية القائمة على الزهد والخلاص ،

وتخليص النفس من إرادة الحياة إلى درجة تصور معها أنها تصلح لأن تكون نظرية فى الدين ، واعتقد فى نفس الحال فى رؤيته للفن الذى اعتبره أداة لتطهير النفس من رغباتها ، وارادتها الغلواء فى حياة الشقاء و الأثم .

شوبنهور وتقسيم الفنون :

يقوم تقسيم شوبنهور للفنون على أساس أهميتها فيضع الموسيقى فى قمة هذا التقسيم ، ويرتبها ابتداء من فن العمارة ثم النحت ، فالتصوير ثم الشعر (التراجيدى)

ويذهب شوبنهو إلى أن الموسيقى هى الارادة النقيـــة التى تجسدت لتحقيق تمثلها ووجودها فى العالم ، فهى لذلك تعد من أرفع أنواع الفنون وأسماها .

وقد حاول شوبنهور أن يقدم نظريته الفنية ورؤيته فى الفنون من خلال ميتافيزيقاه المثالية . فقد رفض أن تكون السيمترية معيارا أو محكا للجمال المعمارى أو الجمال بصفة عامة ، ورأى أن اكتشاف الجمال فى المعماريقوم على أساس التوحد و الاندماج بين المشاهد والموضوع الجمالى . أما فى النحت والتصوير فقد ذهب شوبنهور إلى أنهما ناقصان لأنهما لا يعبران عما يجسداه بالصوت ، كما رأى ضرورة الاعتماد على النظرة الذاتية أثناء تأمل المناظر الطبيعية فى فن التصوير ، وكذلك التركيز على التأمل الموضوعى الخالص للطبيعة والحق أن اتجاه شوبنهور فى التصوير من الطبيعة يأتى على عكس التصوير الحديث لهذا الفن . فى حين يرى الأول ضرورة التمثل الموضوعى الخالص للطبيعة ، يرى الفن الحديث - كالمدرسة الانطباعية - ضرورة

النظرة الذاتية للطبيعة محل النظرة الموضوعية (١) .

أما فن الشعر فقد أخطأ شوبنهور عندما فصل بين المادة والصورة أو الشكل والمضمون — ولما كان تأثير ميتافيزيقاه على الفن كبيرا فقد رأى أن يصور المثال فحسب فى الشعر دون مراعاة لشكل القصيدة ، ومن ثم فقد غفل عليه أهمية الربط بين الشكل والمضمون ، وأنهما يمثلان وحدة العمل الفنى .

أما الموسيقى عند شوبنهور فقد كانت أسمى أنواع الفنون وأكثرها استغراقا فى فلسفته ، ولهذا فقد اهتم بالنوع الخالص أو موسيقى الآلات فيها ، وبذلك الاهتمام يخالف شوبنهور الفلاسفة ، ويتجه بفن الموسيقى اتجاها مغايرا والموسيقى عنده هى تجسيد للاراده الكلية وتعبير موضوعى ومباشر عنها . فكأنها تعبير عن العالم ، بل أنها تصبح كالمثل ذاتها التى تمثل مظاهرها المتعدده عالم الأشياء الفردية .

لهذا فقد اختلفت الموسيقى عن غيرها من الفنون الآخرى وسمت عليها ، فهى ليست صورة للمثل الأفلاطونية ، بل هى صورة مجسدة للارادة نفسها التى تعد المثل مظهرا موضوعيا لها ، ومن ثم كان تأثيرها أقوى ، وأعمق من كل الفنون الأخرى ، والسبب فى ذلك أن الاخيرة لا تتحدث إلا عن مظاهر ، فى حين تتحدث الموسيقى عن الشىء فى ذاته (٢) .

ورأى شوبنهاوز أن فنون العمارة والنحت والتصوير لا تعبر إلا عن

(١) سعيد محمد توفيق : ميتافيزيقا الفن عند شوبنهور ص ٢٥٨ .

(2) Schopenhauer : The world as Willand Representation, V. 1 p 196.

مراحل متدرجه ، تكشف عن إرادة الانسان وجهوده ، أما الموسيقى فهى المجموع الكامل لكل تعبير فنى وصوت الارادة الكاملة للانسان والطبيعة .

وجدير بالذكر أن شوبنهور يتفق مع كل من كانت وهيجل فى رأيهما عن تعبير الموسيقى عن فن غير محدد المعالم — فهى لا تقف عند حد المشاعر الفردية فى الأوقات الجزئية المحددة بل تعبر عن طبيعة هذه المشاعر (١) .

1) Ibid.

تعليق وتقييم :

قدم لنا شوبنهور فلسفة جمالية مثالية قامت على أساس التطهر والسمو وقتل إرادة الحياة التي تدفع الإنسان لارتكاب الجريمة والخطأ ، ولو أننا تأملنا فكرته عن الإراده لوجدناها تشبه إلى حد كبير نفس فكرة الارادة عند ديكارت الذى ذهب إلى أنها منبع الخطأ في حياتنا ، « وأنها أوسع نطاقا من الذهن لذلك فهى مصدر لاخطائنا (١) » على حد قوله في المبادىء ، كما يقول ي التأملات . . « ... ولما كانت الارادة من شأنها ألا تبالى فمن أيسر الأمور أن تضل وتختار الزلل بدلا من الصواب ، والشر عوضا عن الخير مما يوقعنى فى الخطأ والاثم (٢) » . وهذه هى الارادة الإنسانية عند ديكارت التي تعلوها إرادة الخالق ومشيئته ، تلك الإرادة العالية التي يخضع الانسان لها راضيا ، شاكرا الله على نعمته وليست الارادة الكلية المتمثلة فى الإنسان والعالم والذى أراد لها شوبنهور أن تصبح دينا فلسفيا ، أو نظرية فى الدين بيد أنه يستدرك فى نصوصه ويقول : ولكن هل يوجد دين بدون ديان ؟ !!! ولعل السبب فى هذا التساؤل هو أنه كان غير مؤمن بوجود الله ، كما كان العدم فى تصوره هو طريق الخلاص ، وليس الإيمـان بالله أو الاخلاص فى العبادة .

ويتفق شوبنهور من جهة أخرى مع الإتجاه المالبرانشي الذى يدعو إلى الفضيلة ، وسلوك سبيل الزهد فى الحياة ، وكذلك محاولة إماتة الرغبات

1) Descartes, Principes. A. T. Tome IX p N 35 p 83.

٢) ديكارت : التأملات : ت د . عثمان أمين التأمل الثالث ص ١٣٦ .

والشهوات ، والميول - أى أمانة الرغبة الحسية التى تدفـــع الانسان إلى ارتكاب الخطأ . أن هذا الاتجاه واضح فى مذهب شوبنهور المثالى ، بيد أنه يدافع فيه عن اليأس والتشاؤم ، ويهدف منه إلى إماتة الرغبة ، وإغلاق طريق الأمل فى وجه الإنسان . فاذا كان الأول ينزع بصفته مسيحيـــا كاثوليكيا إلى سلوك سبيل إماتة الشهوة ،وممارسة الزهد ،وترويض النفس ، فما ذلك إلا لأنه كان ينتظر مثوبة الخالق ونعمته ، آملا فى الفور بالابدية السعيدة . أما شوبنهور فماذا كان يقصد من قهر النفس وقتل الرغبات ، ووئد إرادة الحياة والخلاص عن طريقى الفضيلة والفن ؟ لقد كان يقصد الخلاص بدون أمل ، لأنه لم يكن يعرف نعمة الدين ، ولعل فقدانه للشعور بوجود الله ، هو الذى صبغ ميتافيزيقاه رغم محاولته توخى الفضيلة ، وتهذيب النفس ، والخلاص بها من سجن الجسد والملذات - بطابع التشاؤم . ففى الوقت الذى كان يسعى فيه مالبرانش إلى تنقية النفس من شوائب الحس ، وصقلها بالفضيلة والإيمان فى سبيل أن تتلقى المعرفة أو الالهام عن طريق « الرؤية فى الله » ، فان شوبنهور كان يسلك طريق الخلاص الميتافيزيقى ، فيبلغ بالنفس حداً تتمكن فيه من الكشف عن المثال الأفلاطونى .

وهناك وجه للشبه بين موقف شوبنهور من الإنسان وموقف بسكال منه ففى حـين يرى الأول أن الإنسان أنانى بطبيعته متكبر بفطرته يحس بـأنه مركز الكون وأصل العالم ، بيد أنه ضعيف عاجز يحس بالنقص والضآلة عندما يكتشف أنه لا يعدو أن يكون مجرد ظاهرة من آلاف الظواهر التى يمتلىء بها الكون من حوله . ومن جهة أخرى فانه يحس بضآلته أمام الآخرين الذين يغفلون أو يتغـافلون عن وجوده فى حين أنه يكون أنانيا متسلطا متمركزاً حول ذاته يشعر بالقوة والخيلاء . وعلى الرغم من وجود

هذا التشابه بين موقف كل من الفيلسوفين من الانسان ، بيد أنهما يختلفان فشوبنهور يركز في ميتافيزيقا الإنسان على البعد الميتافيزيقي فينظر إليه باعتباره ظاهرة ، ويرجع احساسه بالألم والعجز إلى ما يحسه من شعور الاهمال ممن حوله، في حين يضيف بسكال إلى موقف مالبرانش بعدا لاهوتيا جديدا يفتح له الطريق المغلق إلى الإيمان بالخالق وقدرته وهو إحساس الإنسان بالضعف والجهل في فهم فسيولوجية أدق الكائنات الحية. هذا الموقف الذى يمثل للانسان مفارقة مطلقة . أنه موقف احساسه بالعجز والحاجة إلى موجود أعلى منه وهذا الموقف الدائم بالقصور والعجز هو ما يجعله ينطلق إلى الإيمان بالدين .

وكما نجد لموقف شوبنهور الميتافيزيقي أصداء في مذاهب فلاسفة المدرسة العقلية أمثال ديكارت ، ومالبرانش ، وبسكال فان ميتافيزيقا الفن عنده كانت قد وجدت ما يتفق معها ، وما يختلف في مذاهب فلاسفة الفن القدماء ، والمحدثين أمثال أفلاطون وكروتشه .

فهو يتفق مع أفلاطون في طريقة بحث النفس الخالصة عن المثل بعد أن تتخلى عن إرادة الحياة ،وفي ذات الوقت يتفق مع كروتشه في تأكيد انفصال العنصر الموضوعي للعمل الفني عن شرائط الوجود ، ووجوده مستقلا ، وفي مثالية ، فلا تستطيع الكشف عنه سوى روح (ذات) تجردت من أوهامها ، وتنزهت عن أغراضها . ومع ذلك فان ثمة وجه للاختلاف يبرز بين شوبنهور وكروتشه بشأن موضوع الصورة والمادة في العمل الفني ، فقد فصل الاول بين الشكل والمضمون،ولم يهتم سوى بالمضمون المثالي . في حين أن كروتشه لم يجعل المضمون خصائص فنية سابقة على العمل ، أو الخلق الفني . وإذا كان المضمون قيمة فانه لا يكتسبها إلا من خلال العمل الفني ذاته .

يقول كروتشه فى المجمل فى فلسفة الفن : « ... إن العاطفة أو الحالة النفسية ليست مضمونا خاصا بل هى الكون كله منظورا إليه من ناحية الحدس . وليس فى وسعنا أن نتصور فى خارجها أى مضمون آخر ليس فى الوقت نفسه صورة مختلفة عن الصور الحدسية : لا الافكار التى هى الكون بأسره منظوراً إليه من ناحية التعقل ، ولا الموضوعات الفيزيائية والعناصر الرياضية التى هى الكون بأسره منظورا إليه من ناحية الارادة » [1] وفى هذا النص نلاحظ كيف يربط كروتشه بين المضمون والصورة ؛ ولهذا يصح أن نقول معه أنه لا يمكن تصور مضمون مهما يكن شأنه يكون خارجا عن الصورة الحدسية . وما الفكر ، والعقل والتخطيط ، والتجربة ، والإرادة إلا وسائل موضوعة لخدمة الفن ، لكنها ليست بذاتها فنا .

---

١) بندتو كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن ، ت سامى الدروبى دار الفكر العربى ، القاهرة ، طبعة أولى ١٩٤٧ ص ٥٦ ، ٥٧ .

الفصل الثالث

فى معنى الاستطيقا

١ ـ معنى لفظ الاستطيقا .

٢ ـ أهداف عالم الاستطيقا .

٣ ـ بين فلسفة الجمال ، وفلسفة الفن .

٤ ـ الفوارق النوعية التي تميز العمل الفنى عن العمل الصناعى .

١ — معنى لفظ علم الجمال « الاستطيقا » :

قبل أن نخوض فى تعريف معنى لفظ علم الجمال يجدر بنا أن نعرف ما هو الجمال؟ أو بمعنى أكثر دقة ما هى فلسفة الجمال ؟

فنقول : إنها ذلك الفرع من فروع الفلسفة الذى يهدف إلى دراسة التصورات الإنسانية عن الجمال من جهة ، والاحساس بها من جهة ثانية ، ثم إصدار الأحكام عليها من جهة ثالثة ومن ثم يتحول التعريف بالجمال إلى ثلاث مراحل هامة يكتمل بها تعريفه هى : مرحلة التصور ، ثم مرحلة الاحساس ، فمرحلة الحكم .

وتتصل فلسفة الجمال عن كثب بتاريخ الفن وفلسفته من جهة أخرى ، ومن بين التعريفات الحديثة التي تذهب إلى توثيق الصلة بين الفن والجمال هو التعريف الذى يرى أن الجمال هو « كل تفكير فلسفى فى الفن » .

ومع أن الصلة بين الجمال والفن هى صلة وثيقة إلى حد كبير ، بيد أننا نجد ثمة إختلاف بين دراسة كل من هذين المجالين فالدراسات الجمالية مجالها الخاص بها ، حيث أنها لاتتعدى حدود البحث فى تصنيف الأعمال الفنية . أو محاولة تحديد خصائصها ، كما أنها لاتقف عند حد توضيح ما تتسم به هذه الأعمال من مميزات ، ولاتبحث فى تحقيق نسبتها أو تأصيلها تاريخيا ومن جهة أخرى فليس من اختصاصها أن تتدخل — كما يحدث فى فلسفة الفن — فى دقائق عمل الفنان ، لأنها ترتفع فوق ذلك ، وتتجاوزه إلى محاولة البحث فى مجرد الإحساس بالجمال ، وتقدير شروط تحقيقه ومقدار ابداعه .

والحق أن مسألة الاحساس بالجمال كانت هي الهدف من فلسفة الجمال

فى العصر الحديث . وهى ما عرفت باسم « الاستطيقا » Aesthetique [(١)].

ويعد « باومجارتن » Baumgarten هو أول مفكر أطلق هذه التسمية على علم الجمال Aesthetica وذلك فى عام ١٧٣٥ وهو يحاول بذلك أن يفصل بين ميدان الجماليات ، وبين غيره من مجالات المعرفه الإنسانية .

و « باومجارتن » هو أحد المفكرين الألمان الذين تابعو مدرسة ليبنتز العقلية التى رأت أن الحياة الوجدانية للانسان لاتمثل سوى الجزء الأسفل من عقله ، فهى منطقة الفكر الغامض المختلط التى ذكرها «ديكارت» ومن ثم جاءت نظرته للاستطيقا باعتبارها ضربا من المنطق السفلى الذى يختص بنوع من الأفكار الغامضة ، وذلك إذا قورن بالمنطق الشائع الذى يتعلق بالقضايا الواضحة والمتميزة .

ويرجع لفظ « الاستطيقا » [(٢)] تاريخيا إلى عهد اليونان ، فقد كان

(١) يطلق على علم الجمال أو الاستطيقا اسم Esthetics باللغة الانجليزية .

(٢) تبلور «علم الجمال » داخل الاستطيقا التى استقلت عن الفلسفة عندما وضعت لنفسها منهجا محددا وخاصا بها فى خلال القرن الثامن عشر .

وتعد «الاستطيقا » امتدادا جذريا لفلسفة الجمال التى كانت محط بحث الفلاسفة والمفكرين منذ عصر اليونان . ومنذ أن وضع الفلاسفة القدماء أمثال أفلاطون وأرسطو تساؤلات كثيرة عن معانى الجمال وأصل الفنون وتقسيماتها وصاغا فى هذين المجالين (الجمال والفنون) نظرياتهما التى مازالت تشغل أفكار الباحثين فى علم الجمال حتى هذا العصر .

ولقد تأثر « باومجارتن » ـ عندما أطلق لفظ الاستطيقا على علم الجمال =

المقصود به الاحساس أو العلم المتعلق بالاحساسات وذلك طبقا للفظة اليونانية «ايستيزس» Aisthesis التي كانت تعنى «الادراك الحسى»(١).

ويقصد بالادراك الحسى فى مجال : الجماليات ، هو عملية الاحساس بالجمال ولكن ليس كل إدراك حسى هو بالضرورة إحساس بالجمال ، ولو صح ذلك لأصبحنا جميعاً علماء استطيقا لأننا سوف ندرك ـ فى هذه الحالة ـ الواقع بالحس ، وسوف نمتلك بالطبيعة والفطرة إدراكا حسيا .

ولكن الإحساس بالجمال يفترض تصوراً معينا له ، يضاف إليه قدرة على التمييز بين الأشياء المتصفة به . وغيرها ممن تتصف بالقبح . ويتعلق مبحث الجمال بالأشياء الأولى أى الموصوفة بالجمال ، فهو الذى يبحث فى الأحكام المتعلقه بالأشياء الجميلة ، ومن ثم فانه يكون علما معياريا Normative يمثل موضوعه مجموعة القيم والمعايير التي يؤسس عليها هذا النوع من الأحكام المتعلقة بكل ما هو جميل .

= واتجه العلماء بمقتضاها إلى البحث عن منطق للخيال الفنى يقابل من جهة أخرى منطق التفكير العقلى ، فأصبحت الاستطيقا « مبحث الجماليات » علما فلسفيا ذا موضوع يتحدد فى « منطق الخيال أو المعرفة الغامضة » التي يوحى بها الفن وتقابل المعرفة فى ذات الوقت.

وإذا نظرنا إلى موضوع الجمال فى صورته العلمية لوجدناه ممثلا فى منطق الخيال، أو المعرفة الغامضة، ووجدنا أن هذا البحث في الخيال سواء على مستوى الشعر أو الفن هو بحث جديد في تاريخ فلسفة الجمال كان ينقصها من قبل إلى الحد الذى رأى فيه علماء الاستطيقا أن علمهم لن يستكمل .

(١) دنيس هويسما : علم الجمال « الاستطيقا » ت . د أميرة حلمى مطر د. أحمد فؤاد الأهوانى .

وقد تعددت تعريفات هذا العلم فقد عرفه بول فالبرى Paul Valery بأنه « علم الحساسية » . كما عرف فى الوقت الحاضر بأنه « كل تفكير فلسفى فى الفن » (١).

ويشهد الواقع بأن كل المحاولات المختلفة التي أرادت إستخدام المناهج التجريبية Experimentale وتطبيق الواقع العلمى والموضوعى على الدراسات الجمالية قد باءت بالفشل ، إذ أن دراسة الإحساس الجمالى ، وشروط تحقق الجمال لاتخضع لأى مقاييس من نوع علمى أو تجريبى ، وهذا يعنى أن إستقلال علم الجمال عن الفلسفة لايعنى أكثر من استقلال الأخلاق أو المنطق عنها ، ومن ثم فلا ينبغى على دارسى الجمال أن يفصلوا فصلا حاسما بين دراستهم لهذا الفرع ، وبين دراسة الحق والخير ، فالصلة وثيقة وأزلية بين هذا الثالوث الفلسفى للقيم المطلقة العليا « الحق والخير والجمال ».

وإذا كان الفكر الفلسفى هو فى جوهره محاولة لتحديد العلاقة بين الإنسان ، والوجود ، وكان علم الجمال يمثل فرعا من فروع هذا الفكر الفلسفى الخالد ومن ثم يستلزم أن يدرس هذا العلم العلاقة بين الانسان ، والوجود المحيط به . ولما كان عالم الانسان يتميز بالرمزية Symbole التى تبدو مظاهرها فى شكل اللغة ، والعلم ، والفن والأساطير حتى عالم الموجودات الطبيعية ذاته يمكن أن يتحول داخل العقل الانسانى إلى مجرد رموز يمكن التعبير عنها ، أو محاولة تصورها ، على أى نحو يراه ، لذلك فقد تميز الانسان عن سائر الكائنات بالقدرة العجيبة والخلاقة على إيجاد هذه الرموز فى حياته

(١) نفس المرجع السابق .

فهو يتصور أو يتخيل الأشياء المحيطة به ، ويعبر عنها بالرموز، كما أنه قادر على تحويل الوقائع المادية الخارجية إلى مجرد رموز فى عقله يفهمها ويترجمها حسب حالته النفسية ، ويحددها وفق رغباته ، وأهوائه ، ولذلك فان آراء الفلاسفة المعاصرين تكون حين يذهبون إلى تعريف الانسان بأنه الحيوان القادر على خلق الرموز . لكن هى العلاقة بين « الرمز »«والجمال» .

إن العلاقة وثيقة بينهما ، لأن التعبير الفنى ما هو إلا وسيلة من وسائل الرمز عند الإنسان ، فالفن شاهد اعظم على صدق مشاعر الانسان ، ودليل واضح على لون حضارته ، وعلى مستوى تقدمه ورقيه ، ومبلغ تخلفه ، وكذلك على مقدار وعيه ، أو جهله ؟

ويطلعنا تاريخ الحضارة الانسانية على الكثير من النماذج ، والأمثلة من تراث الفن الذى هو تعبير عن الحضارة ولسان حال المجتمع . فان يد الزمان تطوى الأجيال البشرية جيلا بعد جيل بيد أن التراث المادى يظل متمثلا فى فى الرمز الفنى ، والصناعة المادية التى تشهد بما كان عليه حال الحضارات . وبالتالى فانها تساعدنا فى التوصل إلى معرفة أسرار هذه الحضارات ومقدار ما انجزته فى الميادين العلمية والاقتصادية والعسكرية والفنية وغيرها ، وبذلك يستفيد المعاصرون من خبرات وثقافات الحضارات الماضية . ومن هذا المنطلق تبرز أهمية وعظمة الدراسة « الفنية الجمالية » . وعلى سبيل المثال نجد أن فن الدراما والمسرح قد بلغ أوجه فى أثينا فى ظل نظام الحكم الديمقراطى اليونانى ، خلال القرن الخامس ق . م . كما أنه قد تتدخل عوامل حضارية معينة لتساهم فى تحديد الذوق الجمالى فى عصر من العصور فحضارات الشرق العربى كانت تتميز بطابع معين فى فنها يختلف عن الطابع الذى ظهرت عليه

الفنون والعمارة في أوربا في العصور القديمة ، كما أن ثمة عوامل قد دفعت الانسان المصرى القديم لبناء مسلاته ، وأهراماته ، ومعابده على النحو الذى نراه عليه الآن ، والذى يدل على ارتباط المصرى القديم إرتباطا وثيقا بالدين .(١) . وبالعوامل الطبيعية الأخرى التي أسهمت في تزيين وزخرفة هذا التراث المادى .

وهكذا فنحن نرى إلى أى حد تسهم الظروف المتعلقة بالمكان والزمان ، والبيئة المحيطة . والاعتقادات السائدة في الانطباعات الجمالية ، وفي الخبرات الفنية إلى حد كبير .

ويتطور أثر الفن والجمال بشكل فعال عندما يمس جوانب الحياة الاقتصادية في المجتمع بما ينطوى عليه من تأثير على سيكلوجية الفرد ، بل على فسيولوجيته كذلك ، وأقرب مثال على هذا الدور الفعال له مانلاحظه من إزدهار في المجال الاقتصادى عن طريق الفن مثال : وسائل الدعاية والاعلان وتزيين واجهات المحال ، والطريقة الفنية في صناعة الأجهزة والالات التي تتفق مع الميول السائدة في سوق مجتمع ما ، وهنا تتداخل مسألة المزاج الشخصى والمعتقدات السائدة والمتوارثة التي تجلب الشعور بالتشاؤم أو التفاؤل . فالأجهزة ذات اللون الأصفر يروج عرضها في المجتمعات التي تميل إلى ذلك اللون ، وتتفاءل به ، كما أن الألوان الصارخة لبعض الأجهزة والأدوات تروج في بعض الأسواق التي يقبل جمهورها

---

(١) عائدة سليمان عارف : مدارس الفن القديم ، دار صادر بيروت لبنان ١٩٧٢ .

هذا الضرب من الألوان ، فى حين أنها لاتجد لها سوقا رائجا فى بعـــض المجتمعات الأخرى .

وعلى هذا النحو نجد أن سيكلوجية الفن تسهم بدور خطير فى تنميـة النشاط الاقتصادى ، وفى مسألة العرض والطلب إلى حد كبير .

وكـما تلعب الألوان والأحجام دورها الكبير في رواج التجارة ، ونمو الاقتصاد . فان الأضواء تقوم بدورها هى الأخرى في تزيين المدن والآثار وفى عمل ديكور ملفت ورائع للمدينة فى المساء ، كما تقوم بدور هام فى مجال البيع والشراء بما تلقيه من أضواء وألوان على أماكن البضائـع ، وما يحدثه ذلك من تأثير فى نفسية المتفرج الذى يقبل على الشراء أو يحجم عنه فى ضوء ما يشاهده . وهكذا يلعب الفن دوره فى شكل العرض، وذلك بالتأثير على لون البضائع وأحجامها ، و القيام بابراز جوانبها الجميلة فيسهم فى سرعة رواجها ، وأقبال الناس على شرائها أما الأضواء فانها تقوم بدور فى إظهار قيمة المدينة الجمالية (١) وابراز عظمتها التاريخية .

ولا يقتصر دور الألوان والأضواء على مجال الدعاية والاعـلان ومـا يستتبعه من رواج اقتصادى بل يتغلغل دورهما إلى فسيولوجية الإنسان ، فللأضواء تأثير فسيولوجي على أجسامنا يتحول إلىتأثيرسيكولوجي يحس معه الإنسان بالراحة أو بالقلق وغير ذلك من المشاعر النفسية التى تؤثر فى حياة الأفراد العملية ، فاذا أخذنا مثلا على تأثير الألوان على الأفراد ، فاننا

---

(١) يحيى مصطفى حمودة ، التشكيل المعمارى . دار المعارف بمصر ١٩٧٧ ص ٨٩ .

نجد أن لون الطلاء الهادىء كالأخضر الفاتح مثلا يدعو لاسترخاء وهدوء الأعصاب . ولذلك فانه يستعمل في العادة فى طلاء جدران المستشفيات والعيادات التي يحتاج فيها المريض إلى قسط من راحة الأعصاب والهدوء أما اللون الرصاصى الفاتح ففيه ايحاء بالعمل وزيادة النشاط والحركة ولذلك ينصح بطلائه فى المكاتب وأماكن العمل . ولاتقتصر أهمية الألوان على مجرد زيادة النشاط الذهنى ومايستتبعه من نشاط ثقافى أو إقتصادى بل يتعدى دورها إلى التأثير على الجانب الفسيولوجى للانسان ، وعلى سبيل المثال يساعد اللون البرتقالى Orange على زيادة الإفرازات المعدية المهضمة مما يساعد على فتح الشهية للطعام إلى حد كبير ، ولهذا يفضل إستعماله داخل المطاعم من أجل الكسب المالى والتجارى . كما أنه يحدث — على المستوى العاطفى — شعوراً بالحرارة والدفء كما يمثل موضوعيا النار ، وغروب الشمس التي تشع منها هذه التأثيرات السيكلوجية المعبرة عن التأجج والاحتدام المشتعل ، وهى تلك التأثيرات المحثة المنهضة ، في حين أن اللون الأزرق الفاتح يذكرنا بالسماء والبحر ، ويوحي لناسيكلوجيا بالهدوء والسكينة يقول الدكتور يحي حمودة : « تؤثر الألوان على النفس فتحدث فيها إحساسات ينتج عنها اهتزازات بعضها يوحي بأفكار تريحنا وتطمئننا والأخرى نضطرب منها . وهكذا تستطيع الألوان أن تهبك الفرح والمرح أو الحزن والكآبة » وسنرى فيما بعد أن هذه التأثيرات ربما تتعدى مستوى التأثير الفسيولوجي لتدخل فى مجال التطبيقات العلاجية (١) .

---

(١) يحي مصطفى حمودة : نظرية اللون . دار المعارف — ١٩٨١ .

وهكذا ترى إلى أى حد تلعب الألوان والأضواء و كذلك الزخرفة والأحجام وشكل الخطوط دورا بارزا فى النشاط الإعلامى ، والسياحي ، والإقتصادى، فضلا عن دورها العظيم فى سيكلوجية وفسيولوجية الأفراد والجماعات ممـا يؤثر بدوره على الجوانب الإجتماعية الثقافية والإقتصادية للمجتمع . ومن هنا ندرك أهمية الجماليات في حياتنا ، خاصة وأنها تنطوى على الإنتاج الفنى تراثا ، وتاريخا ، وحضارة ، ومن ثم يتحول معها الجمال إلى مبحث هام ، ومشكلة كبرى فى الفلسفة والحياة .

٢ ـ أهداف عالم الإستطيقا :

إذا كان للعالم التجريبي و الأخلاقى والمنطقى أهدافهم الـتى يصبون إلى تحقيقها فان لعالم الاستطيقا أهدافه التي يسعى كذلك إلى تحقيقها .

وقد استطعنا إجمال هذه الأهداف في التالى :ـ

أولا ـ عالم الاستطيقا مثل عالم المنطق إلى حد كـبير ، فهو لايشترط على العلماء شروطا يتبعونها ، ولا يفرض عليهم قواعد تتحدد على ضوئها قواعد تفكيرهم ، لكنه يهدف فى المقام الأول إلى تحليل خطوات عملهم . فى سبيـل الوقوف على أسس وقواعد تفكيرهم العلمى ، ومن ثم فليس لعالم الجمال ثمة دور فى وضـع قواعد يلتزم بها الفنان ، فى أثناء قيامه بعمله الفنى أو إنتاجه المبدع .

ثانيا ـ يتبلور الهدف الرئيسى لعالم الاستطيقا فى «التساؤل» و «التحليل» فهو يتساءل ويحاول التحليل بغرض معرفة الشروط المعينة التى يضعها الناس والتى تزداد على أساسها نسبة الجمال فى موضوع معين ، وفى هذه الحالة فانه

لايحاول أن يدخل فى صميم عمله أى اشتراط أو تحديد يزيد من القيمة الجمالية لعمل ما .

ثالثا — يتحدد الهدف الرئيسى لعالم الاستطيقا فى مجرد البحث فى الإحساس الفنى ، أو الجمالى لعمل ما ، وذلك بدراسته لدى الإنسان ، وعند الفنان نفسه وفيما عدا ذلك فيدخل فى صميم عمل «الفنان» إذ لايحق له النظر فى أى أسلوب يتبعه الإنتاج الفنى ، وإنما يتحدد عمله فى موضوع التذوق الفنى فحسب .

بعد عرض أهداف عالم الجمال «الاستطيقا» نشير فيما سيأتى إلى مسألة التداخل بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن :

٣ — بين فلسفة الجمال ، وفلسفة الفن :

يرتبط الجمال بالفن بروابط وثيقة منذ الأزل ، وسوف نعرض هنا لطبيعة هذه الروابط من خلال طرح بعض المسائل المتعلقة بطبيعة الصلة بينهما وهذه المسائل هى :

(أ) تداخل الجمال والفن .

(ب) النظرة العادية ، والعلمية والفنية .

(ج) الخبرة الجمالية بين التذوق ، والإبداع الفنى .

(د) بين الخبرة الجمالية ، والخبرة العملية .

(هـ) بين الخبرة الجمالية ، والخبرة العلمية .

(و) الصلة بين الفن ، والصناعة .

أ ـ تداخل الجمال والفن:

إن التداخل بين فلسفه الجمال ، وفلسفة الفن بين للغاية إذ أنه لا يوجد من يدرس جماليات بدون الرجوع إلى الأعمال الفنية ذاتها ، وهو فى هذا الرجوع يحاول أن يكون واضح الرؤية ، متمكن من النقد حتى يمكنه الوصول إلى تحديد مفهوم صحيح للجمال ، ووضع تعريف كلى الفن .

وتمثل النظرية الفنية بالنسبة لفلسفة الجمال ما تمثله النظرية العلمية بالنسبة لفلسفة العلوم ، فالصلة وثيقة بين مجالى الجماليات ، والفنون . ومن ثم يمكننا أن نعد تاريخ الفن بمثابة تاريخ الوعى الجمالى عند الإنسان ، وتدخل النظرية الاستطيقية الجمالية لكى تقوم بعملية التحليل الفلسفى لهذا الوعى ومن ناحية أخرى فلو تأملنا الجمال الموجود فى الطبيعة على أنه ظاهرة عادية وواقع نعيشه فى كل يوم ، فاننا لن نكون فنانين إذ أن هذا الجمال الطبيعى موقوف على رؤية فنية فاحصة لفنان مبدع يحدسه ، ويبرزه ، ويحكم عليه .

ب ـ الرؤية العاديه ، والعلمية ، والفنية :

وفى معرض موضوع التداخل بين فلسفتى الجمال ، والفن نود الإشارة إلى مسألة سوف تلقى مزيدا من الضوء على الصلة بين هذين المجالين ، فعلى الرغم من أن الجمال ظاهرة موجودة ومدركة فى الطبيعة بيد أن عامة الناس يرونها شيئا عاديا يمرون به مسرعين دون أن يستثيرهم ، أو يحرك مشاعرهم وذلك بسبب ضغط ممارسة الحياة اليومية ، وإنصرافهم إلى مشاكلهم الإجتماعية والنفسية ، فيصبح الجمال فى مثل هذه الحالة هو ذلك المجال الذى يبدو أمام

العين العادية لا تمايز بينه ، وبين الحقيقة التى ندركها فى الواقع ، وهذه هى النظرة أو الرؤية العادية التى يلقيها الأنسان العادى على الواقع المحيط بدون أى هدف محدد من ورائه أو تحليل له .

وقد تتحول هذه الرؤية العادية إلى رؤية علمية فتتحول الحقيقة الماثلة أمامنا إلى أخرى مغايرة لما رأيناها من قبل . فهى رؤية أو نظرة تقوم على التفسير العلمى البحت وتستند إلى التحليل كما تعتمد على التقسيم والتجزىء حتى يبلغ المشاهد العلمى غايته منها . فهى نظرة موضوعية بحتة .

أما الرؤية الفنية فهى تلك النظرة الجديدة للطبيعة ، والمتجددة أيضا ، هى رؤية حدسية عميقة ، تعتمد على وجدان المشاهد ، كما تتوافق مع مشاعر المتذوق منذ الوهلة الأولى ، وتقوم على مراعاة الفروق الفردية بين جمهرة المتذوقين ، إنها رؤية يظهر من خلالها الجمال باعتباره مخلوق حى فى ذاته له تجسده وتشخصه ، وكيانه المبدع ، أن هذه الرؤية الذوقية الوجدانية الحدسية هى رؤية عالم الجمال أو الاستطيقى .

وفى ضوء التمايز بين هذه الأنواع الثلاثة من الرؤى يتضح لنا مقدار التداخل المتبادل بين مجالى الجمال ، والفن وكذلك الفارق بين النظرة العلمية. والفنية أو الجمالية . فالجمال متداخل فى الفن ، بل أنه يعد منبعه الرئيسى والأخير، ومن جهة أخرى ، فهو وسيلة التعبير عن الجمال الذى لا يمكن أن يوجد بدون شروط تقدير له ، ولا يتأتى ذلك بالرجوع إلى القيم والمقاييس التى تحددها الاستطيقا وتهدف إليها ، وعلى هذا النحو يصبح مجال البحث فى فلسفة الفن هو أساس المشكلة فى فلسفة الجمال ،

جـ ـ الرؤية الفنية بين التذوق ، والابداع الفنى :

عرضنا فيما سبق لمواقف ثلاثة من الظاهرة الجمالية هى موقف الرجل العادى ، وموقف العالم ، وموقف الفنان . وهذه المواقف تختلف فيما بينها . فاذا كانت الرؤية العادية للواقع تمر سريعا بدون أن تترك ثمة أثر على صاحبها ـ الفرد العادى ـ ، فان الرؤية المتفحصة للعالم الذى يحلل ويجزىء العالم الطبيعى المحيط به إنما تهدف الوصول إلى أسباب ونتائج لظواهره وما يترتب على ذلك من قوانين وقواعد تتحكم فى سيرها .

أما الرؤية الفنية فانها تتمثل فى نظرة الفنان الملهم ، وهى نظرة مختلفة تماما وموقف مغاير للموقفين السابقين عليه ، إنها موقف تمليه على الفنان الخبرة الجمالية التى يقف عندها الإنسان إما متذوقا للمشهد الطبيعى أو العمل الفنى ، وإما مبدعا له وناقدا من جهة أخرى ، ولن نخوض كثيراً فى تفاصيل اختلافات أنواع الفنون فيما بينها ، وفي شرح القواعد والأسس الجمالية ، والفنية التى يأخذها فى الاعتبار كل فن من الفنون على حدة ، كما أننا لن نشير إلى مسألة تعدد المناهج الفنية أو الأساليب المتبعة فى عملية الخلق الفنى إذ أن كل هذه الأمور مما تختص به الدراسات التطبيقية Application والعملية Pratique فى الفنون خاصة وإنما سيكون مدار بحثنا هنا هو عن محاولة الوقوف على مسألة هامة فى علم الجمال ، وهى الخبرة الجمالية فننظر إليها من خلال حالتين هامتين هما حالة التذوق ، وحالة الابداع الفنى . وفى مدار هاتين الحالتين اختلفت وجهات نظر الباحثين فى الجماليات ، فنرى فريقا منهم يؤكد على ضرورة وجود الخبرة عند كل من المتذوق والفنان سواء بسواء باعتبار أنها تتأتى من معايشة العمل ، ومحاولة إعادة خلقه مرة ثانية حتى

يقتسى الحـــكم عليه . وهذا بالفعل ما يحدث بالنسبة للمتذوق الذى يحاول ـــ قدر المستطاع ـ تجسيد خبرة الفنان، والكشف عما ورائها سعيا إلى معرفة أهداف العمل والاستمتاع به .

وهناك كثيرون من العلماء الذين يؤيدون هذا الرأى فيذهبون إلى أن عملية الخلق عند الفنان لا تعنى أكثر من إعادة خلق هذا العمل الفنى بالنسبة للمتذوق أو المشاهد وعلى هذا النحو فقد جعل فاليرى Valery من « الابداع الفنى » عملية بطيئة لا مجرد إلهام سريع مفاجىء فهو يشير فى المقدمة التى صور بها دراسته لمنهج ليوناردو دافنشى إلى أن الآلهة إنما تجود علينا عن طيب خاطر بمطلع قصيدتنا ، وما علينا بعد ذلك إلا محـــاولة صياغة البيت التالى .

ويعد رأى جون ديوى John - Dewey من بين الآراء التى أيدت هذا الاتجاه . فقد ذهب فى دراسته للفن إلى تحليل « الخبرة العادية » بحجة أنه لا سبيل لنـــا إلى فهم « الظاهرة الجمالية » فى أسمى صورها الا إذا بدأنا بدراستها فى شكل الفعل (١) . ومعنى ذلك أنه لابد من العمل على اعادة الاستمرار وتأكيد أسباب الاتصال بين الخبرة الجمالية من جهة ، وعمليات الحياة السوية من جهة أخرى .

ويرى « ديوى » أن المتذوق لعمل فنى معين إنمـا يعيد خلقه من جديد ، على غرار الطريقة التى خلقها بها الفنان المبدع .

---

1) Dewey. John, Arts as experience p 84. N. Y. 1939.

وهناك آراء تفرق بحسم بين المتذوق للفن ، والفنان على أعتبار أن شعور التعقل يغلب على حالة المتذوق للفن ، فالمتـذوق أو المشاهد يتعمق في تـأمله ويستند إلى عقله ، فى حين أن عملية الخلق الفنى التى تتأثر بصورة مباشرة برغبة التنفيذ ، والتى تحول الفنان إلى طاقة من الفعل والحركة يستطيع بها التأثير على المحيط الخارجى فيرسم صورة أو يعزف مقطوعة موسيقية ، أو ينحت تمثالا . . أو ما شابه ذلك من شتي أنواع الفن . وهذا النشاط أو المظهر الفعال هو النشاط السائد فى عملية الخلق ، أما شعور المتذوق فانه يمكن أن يكـون شعورا كليا ، أو استطيقيا لأنه يتعلق بأى موضوع يستشعر المتذوق حياله بالقيم الجمالية ، سواء تمثل فى احضان الطبيعة ، أم فى الفن المصنوع فى العالم المادى . فى حين أن عملية الخلق الفنى تنصب على مدى خبره الفنان حينما تتركـز ـ الخبرة ـ على عمـل انسانى ، أو ابداع فنى

ولا يتوقف مجال الخـبرة الفنية عند حد المتذوق والفنـان . بل يتعدى ذلك إلى مسألة تقييم الأعمال الفنية ، والحـكم عليها ، وهو الأمر الذى يقاس به خبرة الناقد الفنى . الذى ترجع أهمية عمله إلى ما يتضمنه من قياس جدة وجمال هذه الأعمال .

مما سبق يتضح لنا أن الانسان يقف ازاء الجماليات والفنون فى محاور ثلاثة ، فهو حين يفكر ويحلل موقف ما ، ويتأمله عقليا يكون فيلسوفا ، وعندما يتذوق الفن ، أى يحدس ابداع الأعمال الفنية ، ويستمتع بما تنطوى عليه من لمسات سحر وبهاء ، يكون عندئذ متذوقا ، وحين يعبر عن آرائه

فى شتى أنواع الانتاج الفنى محاولا تقييمه وإلقاء الضوء عليه . فى هـذه الحالة يكون ناقدا .

د — بين الخبرة الجمالية ، والخبرة العملية :

تتميز الخبرة الجمالية عند تذوق العمل الفنى بموقف مغاير ، لما تتصف به خبرتنا العملية فى الحيـاة العادية ، ذلك أننا ننظر للأشياء فى الحالات العادية بنظرة نفعية ، وهنا تنسحب الرؤيه النفعية على الأشياء المحيطة بنا فنحن ننظم سلوكنا ، ونتجه إلى تحقيق أغراض مرسومة منه تتحدد وفقا لها مسيرة حياتنا ، وهذه الخبرة الحياتية بمفهومها النفعى لا صلة لها بالخبرة الجمالية التى تتميز بالتنزه عن الغرض ، وهذا ما يتضح لنا عنـد دراسة فلسفة « كانت » فى الجمال عندما ذهب إلى تعريف الحكم بالجميل ، وميز بينه ، وبين الحـكم على شيء باللذة أو الخيرية على اعتبار أن صفة الجميل هى تلك التي تعجبنا بصورة منزهة عن المصلحة ، حيث يصبح موقفنا من العمل الفنى فى هذه اللحظة موقف العاشق للجمال ، لا موقف المنتفع منه ، فنحن لا نحتاج الجمال للاستفادة منه فى سلوكنا ، أو فى حياتنا العملية . ولـكن نظرة المتذوق للعمـل الفنى فى نظرة لذات الجمال ، أو بمعنى آخر « للجمال فى ذاته » . فهى رؤية منزهة عن المصالح والأهواء والمنافع .

لقد شغلت مسألتى الخبرة العملية ، والفنية الكثير من علماء الجمال الذين اختلفوا بصددها وفسروها ، وأهتم الـكثير منهم بوصفها ، ومن بين من وصفوها الناقد الانجليزى ريتشاردز فى مؤلفه « مبادىء النقـد الأدبى » فهو يقول : عندما نتأمل لوحة فنية ، أو نقرأ قصيدة من الشعر أو نستمع

إلى معزوفة موسيقية ، فاننا بذلك لا نكون قد فعلنا شيئا يختلف كثيرا عما نفعله عنـــدما نذهب إلى معرض للفن ، أو حين نرتدى ملابسنا فى الصباح [١] .

ويعنى ريتشاردز بذلك أن التجربة الجمالية ليست تجـــربة خاصة أو فريدة من نوعها تقوم على عنصر خاص بها ، لكنها تتميز بنوع من التآلف، أى تآلف العناصر التي تتركب منها وذلك عن طريق الاحساس بالجمال ، ذلك الاحساس الذى تتحول معه فوضى الدوافع Motives المنفصلة إلى نوع من الاستجابة Reponse المنظمة ، ومن ثم فان الخبرة الجمالية تعنى القدرة العالية على التنسيق بين مجموع الدوافع المنفصلة . والمختلفة لدى الانسان . ممـا يتولد عنها فى نهاية الأمر ضرب من اللذة والتوازن ، وهما يسهمان فى احداث الشعور بالمنفعة الجمالية ، لذلك فان دور الخبرة الجمالية هنا ، يعنى تنسيق وتحويل دوافع الانسان ، وبالتالى مشاعره لكى يصبح فى حالة توازن ، ولذة باعتبار أن هذه الحالة تمثل الأساس الجوهرى لأى شعور بالمتعة الفنية أو اللذة الجمالية .

أما جيروم ستولينتز فيقـول عن الخبرة الجمالية ودراسة علم الجمال : « أن من واجبنا دراسة علم الجمال بطريقة تجريبية ، وهـذا يعنى ضرورة اكتسابنا لأكبر قدر يمكننا اكتسابه من المعرفة الواقعية عن الفن، وضرورة إخضاع اعتقاداتنا لهذه الوقائع ، فمن الواجب أن يكون من الممكن فهم

---

(١) جيروم ستولنيتز ـ النقد الفنى ، دراسة جمالية وفلسفية ترجمة د. فؤاد زكريا ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ ط ٢ ـ ١٩٨٠ .

أى شيء نقوله عن الفن من خلال التجربة العينية » (١) .

وهذا الرأى يربط بين خبرتنا بالجمال ، أو دراسته وضرورة اكتسابنا لأكبر قدر ممكن من معرفة الفن الواقعية .

ويرى العالم والفيلسوف الأمريكى التجريبي جـون ديوى John Dewey أن الفارق ليس كبير بين الخبرة الفنية ، والخبرة العادية للحياة اليوميـة . وهو يحاول بذلك أن يعطى الخبرة دورا كبيرا فى الحياة بل ويجعلها أساس المعرفة والتربية والأخلاق والسياسة . ولم يستثن من ذلك مجال الفن الذى أكد على دور الخبرة الكامل فيه ، الحر من القيود والموانع التي تعوق اكتماله ونموه يقول ديوى فى هذا الصدد : « ان الفن فى صورته إنما يجمع بين علاقة الفعل والانفعال أو بين علاقة الطاقة الصادرة ، والطاقة الواردة ، وهى تلك العلاقة التى تجعل من الخبرة خبرة بمعنى الكلمة ، ونظرا لاستبعاد كل ما من شأنه ألا يؤدى إلى تحقيق تنظيم متبـادل بين عناصر الفعل والانفعال ، أو (التقبل) ، نظرا لانتفاء تلك المظاهر والسمات التي تسهم فى تحقيق التداخل المتبادل بينها ، فان الحصيلة الناتجة لا بد من أن تكون عملا فنيا ذا طابع جمالى » (٢) .

---

(١) جيروم ستولينتز ، النقد الفنى ، دراسة جمالية ، وفلسفية ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٢ ـ ١٩٨١ .

2) Dewey, John; Art as experience N. Y. 1939. p. 212.

وللكتاب ترجمة باللغة العربية للدكتور زكريا إبراهيم ، مراجعة وتقديم: الدكتور زكي نجيب محمود ، دار النهضة العربية ١٩٦٣ .

ومن التناقض الذى يبدو غريبا على فلسفة ديوى الذى عرف باتجاهه البرجماتى أنه يجعل من الخبرة الجمالية عنصرا رئيسيا فى فلسفته باعتبارها تفاعل يحدث بين الكائن الحى ، والبيئة بغرض أشباع حاجة الإنسان .

وعملية الخبرة الجمالية عند ديوى تستغرق زمنا معينا ، بحيث يكون لها وحدة تستمد من حاضر سعيد ، يمتد له مستقبل وهذا الرأى الحديث لديوى يتشابه — إلى حد كبير — مع ما ورد عند أرسطو بشأن صفة الزمانية فى فن المسرحية التى تبدو في صورة كل واحد ، بيد أن لها بداية ووسط ونهاية .

والخبرة الجمالية من وجهة نظر ديوى توجد فى سياق الحياة اليومية العملية ، إذ أن كل خبرة عادية سواء تمثلت فى صورة عملية ، أو فى مجرد أداء لعمل يدوى يتسم بالنجاح إنما تحمل الطابع الجمالى .

مما سبق يتضح لنا أن الخبرة الجمالية ليست وقفا على زيارة المتاحف ، أو ارتياد المعارض ، والقراءة فى المكتبات فحسب ، لكنها تكمن فى أى عمل يحقق للانسان حين يكتمل نوعا من البهجة والسعاده ، فالطابع الجمالى يقل أو يتلاشى فى حالة الأعمال التى لم تستكمل ، أو التى لا تدخل فى سياق ترتبط فيه مقدماتها بنهاياتها ، أو بما يستتبعها من أعمال وخطوات جديدة .

ويرى ديوى أن الآلية هى العدو الأول للخبرة الجمالية . ومن ثم فان الموسيقى الشعبية والأخبار الإجتماعية والواقعية التى توردهـــا الصحف على صفحاتها إنما تعد من أوضح وأجمل الخبرات التي يعيشها الإنسان من حيث أنها تكاد تقترب من الحياة العادية ، والخبرة الواقعية للفرد الذى يستريح حين يربط العلل بمعلولاتها وينظم سلوكه وفق احتياجاته ، وما يرغب فيه .

وهذا التنظيم الذى يمارسه الإنسان فى حياته ، ينسحب من وجهة أخرى على مجال الفنون فينظمها بدقة ، ويتقبلها ببهجة وارتياح .

ويرى ديوى أن السمة الجمالية لأى شىء إنما تتأتى من توافر عاملين هما عامل التنظيم من جهة ، وعامل التأليف من جهة أخرى إذ أن عمل الفنان يحتاج للتنظيم ، ثم التأليف بين المواد بعضها البعض لاخراج عمل فنى جدير بالاعجاب ، أو لخلق عمل فنى مبدع . وهذين العاملين (التنظيم والتأليف) يتبعها المتذوق أسوة بالفنان لأنه يمر بنفس المراحل التى يمر بها الفنان فى سبيل تمثل موضوع فنه ، ومن ثم محاولة تقييمه والحكم عليه .

وفى ضوء ما سبق يتضح لنا أن الخبرة الجمالية تقترب إلى حد كبير من الخبرة العادية أو العملية وليس ثمة فرق بينهما إلا فى اتصاف الأولى بالترتيب والنظام والانسجام ، مما قد لا نصادفه كثيرا فى خبراتنا العاديه .

ان الخبرة الجمالية متعلقة بالإنسان ، ولذا فهى خبرة تصطبغ بصبغة انسانية يمارسها الفرد فى مجتمع ما ، ومن ثم تصبح ظاهرة إجتماعية تعيش وتتغلغل داخل المجتمع ، فهى ليست فريدة من نوعها ، منعزلة عن مجريات الأحداث ، منغلقة على ذاتها ، تنأى عن خبرات الحياة ، وهذا ما أشار إليه ديوى وريتشاردز ، بيد أن تعدد الاتجاهات والآراء فى مسألة الخبرة الجمالية قد جعلت بعض النقاد المعاصرين يعارضون هذا الرأى السابق ويذهبون إلى أن الخبرة الجمالية تكون فى استقلال تام عن خبرات الحياة العادية .

ويعطى الفن الحديث اهتماما للخصائص الموضحة للقيم الجمالية فى العمل

الفنى ، كما يحاول إبراز العمل الفنى باعتباره بعيدا عن جوانب الحياة الإنسانية ، ومنفصلا عن تأثير الواقع ، ولذلك فانه يجرد الفن من أى عنصر انسانى ويعنى بذلك أنه لكى ننظر إلى منظر ما فى الطبيعة من خلال نافذة مثلا ، أو من خلال باب مفتوح فانه ينبغى علينا أن نركز أنظارنا وانتباهنا الكلى صوب هذا المنظر ، فيكون هذا المشهد الطبيعى هو الوجهة الأولى والأخيرة لرؤيتنا ، معنى ذلك أننا لو تفحصنا النافذة ــ مثلا ــ أو الباب فى حد ذاتها فسوف تنتهى قيمة المشهدالطبيعى تماما ولن يتبقى منه سوى مجرد بقع تشير إلى اللون ، ومعنى ذلك أن رؤية المشهد الطبيعى يلغى فى نظر هؤلاء رؤيتنا للنافذة والعكس صحيح ، ويؤيد هذا الرأى روجير فرى Roger Fry والناقد الانجليزى كليف بل Clive Bell اللذان يؤكدان أنه إذا ركزنا اهتمامنا على الصورة الفنية فانه يستتبع هذا الاهتمام الشعور بدرجة عالية من الاحساس والانفعال الجمالى البحت الذى يختلف بصورة كبيرة عن درجة انفعالنا وإستجاباتنا التى نحس بها فى حياتنا العادية من حيث أن العمل الفنى ينطوى على عناصر معينة وتنظيم معين لا يتمكن معظم الناس من رؤيته ، وذلك لاختلاف هذه الرؤية عن الرؤية العملية .

إن الانفعال الجمالى مثلا فى فن التصوير يستمد من التقدير الجمالى للصور المعبرة Significant Form وهى تلك التى تتكون من تركيبات معينة لخطوط وألوان وزوايا وأبعاد تشعرنا بالجمال . وهذا هو ما ذهب إليه كليف الذى حاول الفصل بين الجميل فى الطبيعة ، والجميل فى الفن فالجميل فى الطبيعة من أزهار وأشجار وطيور وحيوانات إنما تعد جميلة من حيث هى كذلك فى الواقع ، لأن جمالها لا يثير فينا وجداننا ، فتصبح رؤيتنا لها رؤية عادية تصرفنا

عن مجرد النظرة الجمالية التي تبنى على قيم الفن الصورية مثل تركيب الخطوط والألوان والأبعاد والزوايا في التصوير أو تركيب الأصوات في الموسيقي لذلك ، فإن كثيرين من الفنانين يجتهدون في اضفاء لمسات الواقع في أثناء تصويرهم للطبيعة . فيستخدمون الألوان والظلال والخطوط . ويدلل روجر على هذا الرأى بقوله : عندما نكون بصدد تذوق أى عمل فنى ، فإننا لا نكون بحاجة إلى إحضار أى شيء من واقع الحياة ليس ذلك فحسب ، بل ولا حتى مجرد معارف أو أفكار أو انفعالات تتعلق بهذه الأشياء لأن الفن يكون نقلة من عالم النشاط إلى عالم استطيقى « جمالى » متسام فنصبح عند هذا الحد فى منأى عن شواغل الحياة »[1] .

ومن تحليل هذه العبارة لروجر تتضح لنا أمور ثلاثة هى أولا : إن التذوق الفنى لعمل ما ينصب بصورة كلية ومطلقة على الموضوع الفنى وحده .

ثانيا : إن هذه الممارسة للعمل الفنى تقتضى من الإنسان أن يخلص عقله من تشبيهات الحياة الواقعية لهذا العمل ، أى من أفكاره عنه ومن انفعالاته ، واحساساته تجاهه .

ثالثا : إن الفن يصبح وفق ذلك نقلة روحية وعالية وموجهة للفن الصورى فى الشكل ، والحركة ، والخط ، واللون ، والظل بدون مراعاة لأى تشبيه بالواقع . ومن هنا يصل المتذوق إلى أسمى مراتب البهجة ، لأنه عندئذ

1) Fry; Roger I; Vision and Disign New York Meridian 1956. p. 35.

يكون عد ألق بمشاغل الواقع وصوره وفكره عرض الحائط .

وعلى أية حال فمهما اختلفت وجهات نظر الباحثين فى الاستطيقا حول موضوع الخبرة الجمالية ، ومهما تعددت اتجاهاتهم ونظرياتهم فالأمر الذى لاشك فيه أن الخبرة الفنية تتميز بطابع فريد وخاص يجعل منها موضوعا مستقلا وبعيدا عن شتى خبرات الحياة ، ولذلك فقد حاولنا عرض هذا الإختلاف بين الخبر الفنية ، والخبرة العادية التى نمارسها فى الحياة .

عرضنا - فيما سبق - الثلاثة أنواع من الرؤى فى الحياة هى الرؤية العادية والفنية ، والعلمية ، وميزنا بينهم بعد إستعراض الخبره الفنية والعلمية ومقابلتها بالخبرة العادية من الواقع وسوف نعرض فيما سيأتى للتمايز الواضح بين الرؤية الفنية (الجمالية) والنظرة العلمية لموضوعات الحياة من خلال عرض الخبرتين الفنية ، والعلمية .

هـ - بين الخبرة الجمالية ، والخبرة العلمية

لما كانت مهمة العلم هى تحليل الأشياء المركبة وردها إلى عناصرها البسيطة ، ومن ثم فقد تحدد مهمة العالم فى وصف وتفسير الظواهر الطبيعية ، وامدادنا بمعرفة العلاقات بين الموصوعت المختلفة ، والعلم يهتم فى المقام الأول بكشف العلاقات القائمة على مبدأ العلية Causalite بين الأشياء ، ولذلك تنحصر مهمته فى محاولةوصف الأشياء وعلاقتها بغيرها ، مما يساعدنا فى تنظيم أفعالنا وسلوكنا فى ضوء معرفتنا للعلاقات والارتباطات التى يكشف عنها العلم .

وعلى الرغم من أن العلم يقوم بدور فى دراسة ووصف وتحليل الظواهر ،

بيد أنه مع ذلك لا يستطيع تقريب المسافة بيننا وبينها ، بل لعله على العكس يباعد بيننا وبينها لما يقدمه من تحليلات ، وعلاقات كثيرة مختلفة ومتشعبة ومن ثم اتصفت الرؤية العلمية التحليلية بالارتباط Connection، على عكس ما يحدث في الرؤية الفنية التي تجعلنا نركز إنتباهنا في موضوع الفن ذاته ، أكثر مما ننظر في علاقاته بالأشياء الأخرى ، ولهذا فانها تقربنا من تقدير قيمته الجمالية . فالحق أن قيمة الانتاج الفني لا تتحدد إلا بالتركيز عليه ، وعزله عن غيره من موضوعات ، ومن ثم يكون الإنعزال Isolation هو العملية الأساسية في التذوق الفني ، فنحن لا نحس بالجمال في الموضوع الفني إلا إذا عزلناه عما يحيط به من أشياء ، ونظرنا إليه وحدة ، منفصلا عن غيره من أشياء حتى يتسنى لنا رؤيته ، وتحليله ، والإحساس بدرجة إبداعه وجماله ، فالعمل الفني هو ذلك النوع من الأعمال الذي يهدف إلى جذب إنتباهنا إليه بحيث نراه وكأنه في عزلة عما حوله فلا نرى شيئاً جانبه أو حوله ، وهنا فأننا نتمكن من اصدار حكم جمالي سليم ، أو تذوقه فنياً ، وهذا عكس ما يحدث في دراسة الظواهر العلمية التي تقدم لنا حقائق واضحة ترتبط فيها العلل بالمعلولات ، كما ترتبط ظواهرها بغيرها من ظواهر أخرى .

وجدير بالذكر أن هذه الرؤية الفنية التي تستقل بالعمل الفني ، وتحسه في إبداعه المطلق ، بعيداً عن الأشياء ، ومعزولا عما يحيط به إنما هي رؤية تنظر إليه باعتباره خلقاً متفردا ، له وجوده الخاص . وكيانه المستقل . على نحو ما أشار إلى ذلك كروتشه الذي رأى أن الفن حدس أو عيان وليس « واقعة مادية » ، لأن منهج العلم إنما ينسحب على حالتي الظاهرة الفيزيائية ،

والواقعة المادية وهى منهج يستخدم التحليل والتقسيم ، ويقيم علاقات ترابط بين الأجزاء بعضها البعض وهذا ما لا يتفق مع طبيعة العمل الفنى الذى إذا ما نظر إليه من خلال هذا المنظار المادى ، أو الفيزيائى لتحول العمل الفنى الخلاق المبدع ، إلى ظاهرة علمية عاديه تجريبية ، ومن ثم فقد قيمته الروحية باعتباره عملا فنياً له خلقه الخاص ، وكيانه المستقل عما عداه . وأحكامه الخاصة المنفصلة عن الهوى أو المنفعة .

إن الفن على هذا النحو – وكما يصوره كروتشه – ليس من قبيل الأفعال النفعية ، ولو أنه تحول إلى ذلك لأصبحت الأعمال الفنية مثل العلوم سواء بسواء تدرس لتحقيق أهداف عملية الانسان ، ولأصبح تصوير الطبيعة فى مجال الفن متشابه فى أهدافه مع تسخير الطبيعة عند الفيلسوف الفرنسى رينيه ديكارت (Descartes, R) الذى كان يهدف من منهجه السيطرة على الطبيعه وتسخيرها لخدمة مصالح الإنسان . (١)

إن الرؤية الفنية ذات الطابع الاستطيقى هى ذلك التأمل السريع ، والحضور النفسى ، والشعور بالانسجام والبهجة ، أنها « الحدس » على حد تعبير كروتشه الذى لا تمسه المادة لأنه وجدان خالص ، ولا يطبق عليه منهج العلم – الذى يختص بالتحليل والتقسيم والتجزىء ، ويهدف إلى تحقيق القوانين العلمية بغرض تيسير الحياة – لأنه شعور خالص خال من شوائب الحس وعلائق المادة .

أن النظرة الفنية عند كروتشه « لا تعنى أكثر من اللذة المطلقة بالجمال

---

(1) Descartes; Discours de la Méthode Oeuvres de Descartes, Paris M Jules. Simon. P.U.F Pais 1937. p, 121.

فى ذاته ، فمثلا النظر للشمس فى ساعة الغروب حيث يختفى نصفها تحت سطح ماء البحر . ويظل النصف العلوى – فى لونه البرتقالى – مستودعا العالم فى الأفق البعيد الذى يلتقى فيه ماء البحر بزرقة السماء ، إن هذا المشهد الطبيعى الجذاب يجذب إنتباه الكثيرين من عشاق الفن فيحسون به بصفة كلية ، ويتذوقونه فى رؤية فنية سامية عن الغرض ، أما موقف العالم الطبيعى له الذى يفسر هذا المنظر الطبيعى الساحر من الناحية العلمية . فيفسره بقوانين العلم ، والعلية ويحاول الربط بينه ، وبين ظواهر البحر والسماء . كما يحاول إيجاد أسباب اللون الأحمر البرتقالى الذى يظهر فى ذلك الوقت وتفسيره علميا ، وفلكيا وذلك بالربط بين الظواهر بعضها البعض ، والبحث فى علاقتها السببية. وهذا الأمر يختلف تماما فى حالة الرؤية الفنية ، فالعمل الفنى هو الذى يوجه إنتباهنا إليه ، وهو فى عزلة عن الأسباب والمسببات ، والتفسيرات بحيث يبدو موضوعا كليا يستحوذ على شعورنا ولذتنا .

وتجدر التفرقة بين الارتباطات العلمية وغيرها ، فالكثير من الموضوعات الخرافية ، والجزافية والوهمية تقدم لنا إرتباطات غير علمية كما أن هناك بعض من الموضوعات التي تجذب إنتباهنا وشعورنا الجمالى ، وهى فى ذات الوقت لاتقدم لنا فنا أو موضوعا له تقديره لدى جمهور المشاهدين .

والحق أن كل من الظاهرتين الفنية والعلمية مستقلة تماما عن الرغبات والدوافع الفردية المتعلقة بكل شخصية على حدة ، لأنهما تمثلان فى المقام الأول مطالب الجمهور أو المشاهدين (المتذوعين) ، أى أن المعرفة

---

(1) Kant, E. Critique des Jugement, Vrin, 1914. P. 54.

الفنية والعلمية تتطلب نوعا من الوجود على حد تعبير «كانت» الذى يحكم على الذوق الذى ينطبق على الجميل بأنه حكم كلى وضرورى ، ذلك أن الشىء الجميل إنما يفقد قيمته إذا لم يتمتع بصفة الشمولية والدوام .

مما سبق يتضح لنا مقدار الفارق بين منهج العلم القائم على فهم ارتباطات الموضوع بغيره ، والتي تتحدد على ضوئها مهمة العالم ، فهو يقوم بمحاولة تقديم الحقيقة العلمية بكل إرتباطاتها لكل زمان . ومن ثم فان الحقيقة تتسم عنده بالثبات ، فالحقيقة التى يصل إليها العالم ويعتمد فيها على الوقائع الموضوعية لا تتغير بدونه ما دام أن غيره سوف ينطلق من الوقائع نفسها التى اعتمد عليها ، فقد ظلت نتائج تجربة الضغط الجوى مثلا عند تورشلى قائمة وثابتة إلى أن جاء من العلماء الطبيعيين من حسن فيها ، وطور فى نتائجها فالإتجاه العلمى يكون دائما فى خط مستقيم ، كما أن الإنجازات العلمية تتجه دائما إلى التطوير والتحسين مع ثبات التجربة الأولى فتتلاحق الأجيال ليعرف الثانى منها ما غفل من الأول من حقائق ومسلمات العلم وعلى هذا النحو يتحقق تطور العلم .

أما بالنسبة للفن ، فالموضوع الجمالى يتميز بكثرة التناول . وتعدد الآراء والشخصيات حوله ، لأن الحكم عليه ، وتقييمه يرجع إلى شخصية ووجدان الفنان أى المتذوق للفن وهذا يعنى أن موضوع الجمال يتوقف على الشخصية وبالتالى فان احكامه تختلف من فرد إلى آخر ، ومن ثم فهى أحكام ذاتية نسبية ، وليست موضوعية على غرار ما يحدث فى مجال العلم . فالأعمال الفنية ، والصور التى خلدت فى تاريخ الفن تختلف وتتغير ملامحها من يد فنان لآخر ، حتى فى مجال الأدب ، فان موضوعات الشعر الواحدة

يمكن أن تقال من ألف شخص ، وعلى ألف لسان ، وتحت تأثير ألـف قريحـة .

وهكذا تكون موضوعات الفن متنوعة متباينه ، تختلف باختلاف الشعراء والمصورين ، والكتاب ، والمثالين ، ومع هذا يبدو العمل الفنى منسحبا عليه صفة الاستمرارية فالفنان الذى يقدم عمل جيد ، إنما يحاول أن يخلع عليه طابعا جماليا مستفيداً بذلك من الخبرات الفنية الطويلة التي مر بها الفن، والتى يقدم بها الفنان معانى جديدة للأشياء ينتهى منها إلى معرفة القيـم Values على عكس العالم الذى يحاول تفسير وتحليل المعانى التى يصل إليها الفنان ويقدمها فى صورة « القوانين » Lois .

و ــ الصلة بين الفن والصناعة :

إتضح لنا ــ من قبل ــ التمايز الواضح بين الخبرات الثلاث ، الجمالية ، والعلمية ، والعملية ، وفى هذا الموضوع نبحث فى الصلة بين مجالى الفـن والصناعة وذلك عن طريق المقاونة بين الموضوع الجمالى والموضوع الإستعمالى .

ولقد إنتهيت فى عرضنا للموضوعات السابقة إلى أن العمل الفنى بمـا يحتويه من صبغة جمالية لايخضع لأحكام الواقع ، بل أن معاييره تنأى عن محيط الطبيعة بيد أن ذلك يدعونا إلى أن نميز بين نوعين مختلفين من الإنتاج البشرى هما : الانتاج الفنى ، أوما يسمى (بالموضوع الجمالى) من حيث أن الجمال هو موضوع الفن L'Objet esthetique ، والانتاج الصناعى أو ما يسمى بالموضوع الاستعمالى حيث تكون المنفعة أو الاستعمال هو

موضوع الصناعة L' objet Usuel والموضوع الإستعمالى أو الصناعى مجموعة من الخصائص نذكرها فيما سيأتى :

أولا . أن الموضوع الاستعمالى يشير من حيث المسمى إلى غاية معينة ، أو وظيفة محددة صنع من أجلها ، فان صناعة شيء بيد إنسانية وبأداة بشرية إنما ينطوى سواء عرفنا الغرض من صناعتة أم لم نعرف على وظيفة نفعية للحضارة الإنسانية . (١) فهو يتناول موضوعاً حضارياً يتناسب مع مجهود الإنسان ويتوافق مع مشاريعه ومثال ذلك أن البحث فى الحفريات أو الآثار القديمة ـ التى ربما لانستطيع فهم فحواها ، أو الغرض منها — يفيد الصناعة أو الإستعمال لأن موضوعاتها تتضمن منفعة ، أو وظيفة ما .

ثانيا ـ يتميز الموضوع الإستعمال بالصبغه الإنسانية لأنه يمس حضارة الانسان ، ويتلائم مع إحتياجاته ، كما يتوافق مع مشروعاته ورغباته ، بيد أنه لاينطوى على أى صيغة تعبيرية ، أى أنه لايعبر عن شيء ، ومن ثمـة لايخاطب وجداننا أو مشاعرنا ، ولا يحرك فينا عاطفة بل كل ما يستلزمه منا هو السلوك الإجتماعى « فهو لا يرغب إلا فى حسن إستعماله .(٢) وما سوف يترتب على ذلك من نمو الإقتصاد ، وتنظيم المجتمع .

ثالثا : الموضوع الاستعمالى جسر يعبر من عليه الإنسان إلى عالم التقدم

(1) Du Frenne. M· Phénoméuologie de L' expérience esthetique vol 1. 1: P: P. 125 - 135.

(2) Ibid

والحضارة . لأن تعلم الآلة يعد من بين الخبرات الإجتماعية التي يكتسبها الإنسان عن طريق التعلم .

وعلى هذا النحو يستطيع الفرد فى أى مجتمع ممارسة التعلم واجادة إستخدام الآلة التى يترتب عليها زيادة فى الانتاج ، وفى حجم العلاقات التجارية ، كما يستفيد منها فى تحقيق الأهداف الحضارية ، لذلك يسعى العلم جاهدا إلى استخدام الآلة ، وتوسيع نطاق استخدام الموضوعات النفعية والاستعمالية فى سبيل تنمية المجتمع ، وتحقيق تقدمه الحضارى (1) .

وفى حين تدفعنا الموضوعات النفعية أى الموضوعات ذات الصبغة الحضارية إلى العمل وبذل الجهد ، والتحرك السريع نجد أن الموضوعات الجمالية أو الفنية تدعونا إلى التأمل ، واطالة النظر فيها ، وسبر أغوارها ، والحكم عليها على عكس ما يحدث فى الموضوعات الحضارية التي تدفعنا إلى إستخدامها ، ومحاولة توظيفها ، بما يتلائم مع مصلحتنا وازدهار مجتمعنا . ومن ثم فان العمل الحضارى (الموضوع الاستعمالى) يحقق النتيجة المرجوة منه فى حين يظل الموضوع الفنى (الجمالى) بعيدا عن مجال المنفعة ، أو الاستعمال لأن الهدف منه وجدانى بحت ، ونفسى خالص ، لا صلة له بتحقيق أغراض عملية ، وكل مايهدف إليه هوتحقيق اللذة الجمالية ، والشعور بالسعادة النفسية والراحة . وهكذا تنحصر فائدته فى امتاع المتذوقين ، والفنانين فحسب فان جمال أى مقعد ، أو منضدة لا يؤدى إلى متانة وعتاقة المبنى المعمارى . كما أن سماع قصيدة شعرية ، أو مقطوعة من الموسيقى لا تخدم

1) Ibid.

الواقع الذى أعيش فيه ، ولاتسهم بفاعلية فى حل مشكلة ما بالنسبة لى ولذلك فان مبدأ الوظيفة أو المنفعة يتلاشى من مفهوم الاستعمال الجمالى أو الفنى . وقد تبدو لى بعض الأشياء التى أستخدمها فى حياتى قبيحة ، أو خالية من عنصر الجمال غير أنها مع ذلك تحقق لى نفعا كبيرا ، وتؤدى وظيفتها على أكمل وجه ، فالمقعد الذى نستريح عليه قد يبدو فى صورة غير جميلة أو لا ينطوى على أى سمة جمالية غير أنه مع ذلك يحقق لنا نفعا عظيما ، فنحن نجلس عليه لكى نستريح ، ويكون هدفنا الرئيسى من استعماله هو طلب الراحة والجلوس، حيث لا يقلل من قيمة هذا الهدف كون المقعد جميل المنظر أو غير ذلك . فالانسان حين يطلب راحته الجسمانية لا يلقى بالا إلى زخرفة المقعد أو ما ينطوى عليه منظر جميل .

ورغم أن الانسان يصب اهتمامه على موضوع منفعته أو ما يستعمله بيد أنه ينحو ناحيـــة الفن الجميل ، والمظهر الحسن الذى يبدو عليه هـــذا الموضوع ، فجمال البناء لا ينفصل عن فائدته أو منفعته يقول « ميترو » Munro فى تعريفه للصلة بين الموضوعين الجمالى والاستعمالى . —

« ان قيمة الأشياء لا تنفصل عن وظيفتها أو فائدتها ولو اتجه الفنانون إلى الاهتمام بالمظهر الخارجى للأشياء وحاولوا تجميلها دون مراعاة وظائفها لظهر انتاجهم ضعيفا وافتقد إلى الجودة » (١) .

وفى ضوء الصلة بين الموضوعين الجمالى والاستعمالى نظر البعض إلى الفن —

---

(1) Munro, the : Les Arts et Leurs Relations Mutuelles P. U. F 1954 Trad Franc Par M. Dufrenne p 109.

فى بعض العصور – باعتباره شيئا كماليا أو ترفا عند الأثرياء من غير المكافحين من عامة الشعب الذين يسعون لكسب قوتهم بالعمل والاجتهاد .

اتضح لنا – مما سبق – الفارق بين الموضوعين الاستعمالى ، والجمالى ، فالأول كان مثار اهتمام علماء الجمال المعاصرين الذين اهتموا باظهار الجانب الصناعي فى الفن باعتباره عملا أدائيا يستلزم الجهـــد ، ويقتضى مرانا وتخصصا ، ودراسة مهنية (١) .

أما الموضوع الجمالى « الفنى » فيقف أمامنا نشاهده بعيوننا ، ونلمسه بأناملنا ، ونستمع إليه ، أو نميل إليه بعواطفنا أو ننجذب نحوه بوجداننا ، إنه العمل الذى يستأثر بمشاعرنا وحواسنا دون أن يكون لنا ثمة غرض أو منفعة منه .

ولكن هل يمكن – فى ضـــوء ما سبق – أن يصبح الموضوع النفعي موضوعا جماليا ؟ وبالتالى هل يستطيع الموضوع الجمالى من جهة أخرى أن يحقق بعض الوظائف النفعية ؟ .

ولو صح ذلك . فهل يمكن أن يعد جمال موضوع ما مقياسا لما يحققه من نفع أو فائدة ؟

إننا لو نظرنا حولنا لوجدنا أن التداخل يبدو عميقا بين الموضوعين الجمالى والصناعى ، فالصناعة L'industrie لا تعد نقطة بدء للفن فحسب بل تلعب دورا جوهريا فى ابرازه ، وهنا يصبح التداخل ضروريا بينهما .

---

(١) زكريا ابراهيم : الفنان والانسان ، مكتبة غريب ص ٨٢ .

فالشائع أن كل صناعة موجودة، لابد وأن تدخلها لمسة فنية، وأن التطور الحديث في الصناعة، واستخدام الأدوات قد جعل للفن دورا كبيرا فيهـــا (١) فصناعة أدوات الطعام والأثاث، وكذلك صناعة تشييد المبانى، وصناعة الأجهزة الكهربائية وغيرها من الصناعات .. إنما تتطلب قدر من الزخرفة والألوان، وهذا التجميل الذى يحدث فى الصناعة إنما يتوافق بقدر الامكان مع وظيفة الأداة أو الآلة. حتى يتحقق التنسيق والانسجام بين الصناعة، وما تظهر عليه من شكل فنى جمالى. وهذا ما يبرزه فن المعمار الذى يذهب الكثيرون من علمائه ومهندسيه إلى أن أروع وأجمل ما يمكن أن يتزين به أى بناء إنما يكون فى الشيء الذى يتلائم مع وظيفته. وهنا يحدث التداخل بين الوظيفة (الصناعة)، والفن.

وعلى نحو ماسبق يتضح لنا وجود تداخل بين الوظيفة النفعية. والجمالية فيما نستعمله من أدوات فى حياتنا، فنحن لانستطيع الفصل بين قيمة البناء، أو المقعد أو الملبس وبين وظيفتهم أو فائدتهم فى حياتنا. ولكن ذلك يدفعنا إلى التساؤل عن إرتباط الأشياء الجميلة بما تحققه لنا من نفـــع، أو فائدة عملية؟؟ بمعنى هل يمكن أن يكون البناء الجميل هو ذلك البناء القوى الراسخ الذى يقاوم الزمن؟ وهل يكون المقعد الجميل المنظر هو المريح فى استعماله إن كل هذه التساؤلات يمكن أن تجد إجابتها الوافية إذا ما عرضنا لفن المعمار L'architecture الذى يهتم بالقيمة الجمالية، التى تعـــد من قبيل الاعتبارات التى يصبو العمل الفنى إلى تحقيقها، ويقابلها فى المعنى انتماء

---

(1) Huisman: Denis : L'esthetique, Paris P. U. F 1954. p. p. 71 — 72.

الفكر الجماعى وولائه لمبدأ معين بحيث يصبح هذا الانتماء لا إراديا ، وغير مقصود فيظل هذا المبدأ سببا أساسيا لملائمة العمل الفنى لروح المجتمع » أما إذا تطورت الصناعة وبلغت مرتبة الفن فى سموه فانها تصبح كالفن سواء بسواء ، لا تبغى مصلحة ، بل تتحول إلى لهو ، أو لذة خاصة » (١) .

وإذا عدنا إلى البحث في مجال الفنون وأنواعها فسوف نجد أن فن المعمار يعد من بين الفنون التى لا تعتمد على التقليد أو المحاكاة ، كما هو الحال بالنسبة للفنون الأخرى (٢) ، أما فن الموسيقى ، فانه يعتبر من أقرب الفنون إلى فن العمارة من هذه الناحية ، فهما لا يقلدان الطبيعة . ولكنهما يعبران عنها ، أما الفنون الأخرى فهى غالبا — وحتى عهد قريب — تمثل وتصور الأشياء من الطبيعة فى حين أن فن العمارة يبدع أعمالا لا يكون لها مادة نماذج مباشرة فى الطبيعة .

وفضلا عن الجانب الابداعى فى فن العمارة ، فانه يتميز بالاعتماد على التلخيص والتجريد لعناصر الطبيعة فيرى البعض أن العمود مثلا قد أخذ من ساق الشجرة ، وأن الجذور التى تثبت الشجرة قد أوجدت فكرة قاعدة للعمود ، وبالتالى أمكن القول أن تشابكات نهايات الغصون ، والأوراق قد

(1) Basch , F : L'Esthetique de Kant, Alcan Paris 1920 p. 422.

(2) Taine, H : Philosophie De L'Art Tome II, II, 3 E, Paris Hochette 1909, p 82

أوجدت فكرة تاج العمود ، كما أوحت بالكثير للعمارة القوطية (١) .

والفن المعماري بوصفه اجتهادا لرمز يبث فينا ديناميكية ما في حالتنا النفسية ، مما يجعل منه فن التأثير في النفس فلآثار المعمارية العظيمة التي تمثل الحضارة ، إنما قد بنيت بغرض ما ، ولوظيفة محددة مثل العبادة أو التعليم ، أو للاحتفالات أو دفن الموتى . ومن ثم فلم يعد مبدأ المنفعة يكفي وحده لوصفه ، أو التعبير عنه بل لا بد من تدخل عنصر الجمال أو (العنصر الفني) ، وإلا لما كان هناك فرق كبير بين الكنيسة العادية التي يؤدي فيها المصلين شعائر صلاتهم ، وبين الكاتدرائية الأثرية العظيمة التي تعبر عن طراز فني خاص . وإن كانت في الوقت ذاته تحقق نفس الغرض التي تحققه أية كنيسة عادية (٢) .

ى ــ الموضوع الجمالي والاستعمال الإنساني :

بعد أن بينا فيما سبق الفارق بين الخبرة الجمالية والاستعمال الصناعي ومدى التداخل بينهما نحاول هنا ابراز أهمية العنصر الجمالي في الحياة الاجتماعية للفرد ، وكيف أنه يلعب دوراً هاماً في سلوكه وشخصيته . فلغة الشعر مثلا وان كانت تتضمن كلمات اللغة التي نتداولها في الحياة العادية ، بيد أنها لو قيلت في سياق الشعر ، وبلغة الشعراء صارت لحنا جميلا واكسبت من يقرأها شعوراً جميلا

١) ألفت يحيى حمودة : نظريات وقيم الجمال المعماري ، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨١ ، ص ٨٩ وما بعدها .

٢) زكريا إبراهيم : مشكلة الفن : مكتبة مصر د ت ص ٨٢ .

ووقاراً لم يعهده من قبل مما يدل على أن الشعور الجمالى أو الموقف الفنى يفرض ذاته فرضا ، بل ويمتزج امتزاجا بالموقف الوظيفى ، أو الاجتماعى الذى يعيشه الانسان . والامثلة عديدة على ذلك . فالأوانى الفاخرة ، والثمينة لا تظهر فوق الموائد سوى فى الاحتفالات الكبرى ، وكذلك الملابس الثمينة والحلى النادرة التي تتزين بها السيدات ، وأردية الكهنوت الوقورة التى توضع على منكبي الكردينال فى أثناء الحفلات الكنسية ، وكذلك ملابس القس فى أثناء حفلات الزواج بالكنائس وغيرها . . . فضلا عن الزى الرسمى الخاص الذى يرتديه باحث العلم ، ومناقشوه في أثناء المناقشات العلمية .

والمقصود بارتداء الملابس الرسمية في مناسبة معينة ، هو الاشارة إلى دور المعايشة الفنية والجمالية فى أثناء تلك المناسبات بغرض لفت الانتباه ، والانسجام مع الموقف ، مما يدل على أهمية الجوانب الجمالية ، والفنية في حياتنا .

الفوارق النوعية التى تميز العمل الفنى عن العمل الصناعى :

بعد أن عرضنا للصلة بين الموضوعين الجمالى (الفنى) ، والصناعى نعرض فيما سيأتى للفوارق النوعية التي تميز العمل الفنى (الجمالى) عن العمل الصناعى (النفعى) .

سمات العمل الصناعي (النفعى) :

أولا : إن العمل الصناعى هو ثمرة العمل أو الذكاء الخالص ، فهو يعد محصلة الفاعلية الانتاجية التي يمارسها الإنسان على الطبيعة ، عندما

يواجهها بذكائه ، وخبرته لذلك فهو يحمل آثار الفكرة المسبقة لتصميمه ، والتي تسبب في إيجاده . وعلى هذا النحو تبرز لنا سمة العمل الصناعي الذى تسبق فكرته تنفيذه . حيث تقوم بعملية تنظيمه ، وتحديده والتحكم فيه على ما يذهب إلى ذلك الآن بقوله : « إن العمل الصناعي إنما يتحقق مساويا للفكرة التي سبقته » (١) .

ثانيا : إن العمل الصناعي محصلة تصميم آلى بحت يهدف إلى منفعة خاصة ، أو وظيفة معينة .

ثالثا : إن صورة العمل الصناعى تلمح إلينا بأنه « مصنوع » فحسب ، ولا تعطنا صورة واضحة عن صانعه أى أنها لا تحمل لنـــا آية دلالة شخصية ، فطبيعة العمل الصناعى تتسم بالطابع الانسانى ، لأنها من صنع أو خلق الانسان ، كما أنها تصنع من أجله كذلك ، لكنه صامت لا يتحدث عن صاحبه ، ومن ثم فانه متضمن بكامله فيما يقوم به من وظيفة أو منفعة .

رابعا : إن الصانع فى العمل الفنى يتحول إلى مجرد أداة يمكن عن طريقها تحقيق فكرة .

سمات العمل الفنى (الجمالى) :

يتميز العمل الفنى (الجمالى) بالمميزات التالية :

أولا : إنه ثمرة لنشاط يدوى خاص (على عكس العمل الصناعى الذى

---

1) Alain : Vingt Lecons Sur Les Beaux Arts, Paris Callimard 8ed 1931, 15 Lecon, p. 223.

ينتج عن تصميم آلى) ، لذلك فانه لا ينطوى على فكرة مسبقة يفرضها الفنان على الطبيعة ، ويحاول تطبيقها بعنف وقوة ، لكنه ينطوى على محاولة إبداعية بغرض تحويل الطبيعة إلى روح .

ثانيا : يمكن تشبيه الصانع فى الموضوع الجمالى بحضرة حية Presence Vivante ، تستمر ماثلة فى صميم العمل الفنى ، فتسمح للجمهور فى كل زمان ومكان بالمشاركة فى عالم الفنان الجميل .

ثالثا : يتميز الموضوع الجمالى بظهور الطابع الانسانى بصورة أكبر من الموضوع الصناعي، وذلك لأن العمل الفنى يمثل من قريب أو بعيد صاحبه. ولقد أصبح العامل الانسانى هاما فى الفن منذ أن أصبح الفنان « مبدأ لتفسير فنه » لأنه يترك على أعماله بصماته الخاصة التى يهتم الباحثون فى علم الجمال بدراستها للوقوف على نوعية الحياة التى يحياها الفنان ، والمؤثرات التى يتعرض لها ، ومدى انطباعها على أعماله الفنية .

والحق أن لغة الموضوع النفعى أو الاستعمال (الصناعى) لا تشير لنا إلى أى دلالة شخصية على صاحبها ، فى حين أن لغة الموضوع الفنى التى يحدس المشاهدين بها إنما تمثل لغة شخصية تتحدث عن شخصية صاحبها وتعبيره ، وهو ما يعبر عنه بالأسلوب أو الطراز Style الذى يعنى الحرفة و Lemetier التى يعبر صاحبها من خلالها عن ذاته ، كما يصبح متفرد أى « نسيج وحده » (١) .

وجدير بالذكر أن صنعة الفنان هى جزء هام من أسلوبه ، أما الطراز الفنى

---

(١) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن .

الذى يتبعه أى فنان فيعنى به الطريقة الخاصة له في النظر للمادة ، ومحاولة معالجتها ، وتنظيم الأحجار ، وطريقة تركيب الألوان ، أو تنظيم الأنغام الموسيقية حيث تتحول تلك المادة الفنية الغير منتظمة أمامه ، إلى مادة فنية جمالية تبرز أسلوب شخصية الفنان ، ومن ثم تصبح الحرفة بالنسبة لأى فنان بمثابة التوقيع "Signature" الذى يدل على طابع صاحبه [١] بحيث يكون الفنان أمينا وصادقا فى نقل رسالته تنطوى عليها شخصيته ، يقول ديفرن فى موضوع الطابع الشخصى للفن : « يتضح الادراك الجمالى فى معرفته الخالصة حينما يركز على موضوع حضور الفنان من خلال عمله » [٢] فالعمل الفنى هو الذى يترجم عن حالة الفنان ، كما أن الأخير هو الذى يجسد أعماله ، فحقيقة شخصية الفنان لا تتضح من خلال ما يكتبه عنه كتاب سيرته ، أو المهتمين به بقدر ما تتضح من خلال عمله الذى يمثل بصمته ، وطابعه المميز الذى يتجلى فيه الوجود الذاتى له. ومن ثم فان كثيراً من الفنانين يحيون بعيدا عن الحياة العادية،ويؤثرون حياة خاصة بعيدة عن جمهرة الناس، وهم يكونون على يقين كامل من أن الناس سوف تراهم لا محالة من خلال رؤيتهم لأعمالهم الفنية التى يتجسدون من خلالها .

خامسا ــ فى ضوء شخصية الفنان المبدعة التى تعبر عن ذاتها فى الأعمال الفنية نرى أن الموضوع الجمالى هو ذلك الموضوع الذى نشارك فيه بعواطفنا ومشاعرنا نحو الآخرين فهو عالم الآنا Moi والأنت Toi اللذان لا تعارض

---

١) نفس المرجع ، نفس الصفحة .

2) Du Frenne, M. P énoménolgie de L'Expèrience esthétique Vol, 1 p. 157.

بينهما لان لكل منهما مجاله الذاتى الخاص به .

والحق أنه لا تعارض بيننا وبين عالم الفنان الذى يحاول أن يفتح أمامنا هذا العالم ويكشفه لنا لكى ننفذ إليه من خلال أعماله الخلاقة المبدعة ونحاول الاستمتاع بفنه ومعايشته .

بعد أن عرضنا للسمات الاساسية لكل من العملين الجمالى والصناعى نحاول هنا ابراز الفروق بين الفنان ، والصانع على الوجه التالى ، فالصانع ترد عليه الفكرة قبل أن يقوم بتنفيذ عمل ما ، ومن ثم يصبح لها قيمتها الاساسية للعمل لانها تمنحه صورته وبنائه فتنظمه وتتحكم فيه . وعندما يحاول الصانع تحسين انتاجه وتطويره ، أو تعديله فانه يقترب فى هذه اللحظة من روح الفنان الذى يحاول هو الآخر تنقيح عمله ، وتجويده ، وتعديله ، وذلك فى أثناء مرحلة صناعته أو انتاجه لفنه ، لكن هذه اللحظة التى يصل فيها الصانع إلى نفس شعور الفنان — لا تستمر طويلا . فسرعان ما تتلاشى ، ليس ذلك مستغربا لان العمل الصناعى يتميز بتساوى فكرته مع ما ينتج عنها من عمل أو انتاج ، فالتنفيذ يأتى متفقا ومتساويا مع التصميم ذاته .

أما الفنان فان فكرته عن العمل لا تسبقه بل تتحد به فتتطور وتكتمل من خلال عملية الابداع نفسها ؛ ومن ثم تأتى عملية الابداع عنده مستندة إلى الفكرة والمادة فى الوقت نفسه ، أى أنها تقوم على أساس تنظيم الافكار بالاستناد الى تنظيم المادة الخارجية التى يحدث فيها التحقيق والخلق ، وهى تعد من المراحل الهامة عند الفنان التى يعشق فيها مهنته أو حرفته وبهذه المناسبة يقول آلان Alain : « ان القانون الاعلى للابتكار الانسانى هو أننا لا نبتكر الا من خلال العمل والتأليف أولا ، ثم يدعمنا النظام المادى الصلب

مع وجود الحرية Liberté »(١) .

وبعد أن عرضنا للفوارق النوعية بين كل من العمل الصناعى ، والعمل الجمالى وبينا سمات كل منها ، فهل يتسنى لنا الفصل بينها بصورة قاطعة . لقد كانت مشكلة الفصل بين الموضوعين مثار بحث العلماء والمفكرين المختصين بمجال الاستطيقا ، فاختلفت وجهات نظرهم حوله ، فمنهم من ذهب إلى أن الفن حدس أو عيان ، أو اشراق حضورى ، أوفكرة ملهمة كما رأى البعض الآخر أنه الفكرة التي تجمع بين التنفيذ ، والانتاج ورآه فريق ثالث يجمع فى وحدة تامة بين مجالى الفن ، والصناعة ، وذهب البعض الآخر يتصوره على أنه ضرب من اللهو فضلا عن كونه عملا انتاجيا ، كما رأت بعض وجهات النظر أنه لا يتعدى مفهوم الاحساس بالجمال واللذة . فى حين فسره البعض على أنه الحياة والتجربة .

وسوف نتتبع فى الفصل التالى عدداً من الآراء التى ساقها بعض علماء الجمال المعاصرين ، بصدد طبيعة العمل الفنى وعلاقته بحياه الفرد الروحية ، والعملية .

---

1) Alain, Système des beaux-arts Gallimard, Paris 1926, p 35.

الفصل الرابع

العمل الفنى الجمالى

بين

الفكرة المبدعة والتنفيذ الصناعى

مقدمة :

(١) كروتشه : الفن حدس ، وعيان

(٢) آلان : الفن تنفيذ ، وانتاج

(٣) سوريو : الفن وحدة النشاط الفنى والصناعى

(٤) فيكتورباش : الفن لهو

(٥) سنتايانا : الفن جمال ، ولذة

(٦) جون ديوى : الفن خبرة

(٧) أندريه مالرو : الفن حرية ، وابداع

(٨) كامى : الفن تقبل ، وتمرد

مقدمة

ليس هناك شك فى أن الالهام هو المنبع الأول للفن ، فالعمـــل الفنى (الجمالى) هو الذى ينبثق عن فكرة ملهمة ، يتحمس لها وجدان الانسان الفنان . لكن هذا الإلهام والاشراق الذى يحضر الفنان فى لحظات مفاجأة . ويساعده فى خلق عمله الفنى ليس هو الخطوة الأولى والأخـــيرة فى خلق العمل الفنى (الجمالى) ذلك لأن هناك عملية أخرى ــ وهى التحقيق أو الاجادة التى تعتمد على الصنعة والتنفيذ ــ تلعب دورا هـاما فى تحقيق العمل الفنى ، فليس للالهام قيمة كبرى فى مجال الفن ما لم تتحقق فكرته من خلال عمـــل جميل ورائع ، يلعب فيه التنفيذ دورا كبيرا وهاما .

ولقد اختلفت وجهات نظر علماء الجمال المحدثين والمعاصرين فى تعريف الفن . وهل هو تنفيذ وانتاج فى المحل الأول ، أم أنه إلهام وسحر مفاجىء لا صلة له بعالم الواقع ، أى أنه مجرد فكـــرة لا أهمية لتحقيقها ، أم أنه يجمع بين عاملى الفن ، والصناعة فى وحدة لا تنفصل ، أم أنه ليس فنا أو صناعة ، لكنه لهو ولعب على ما تذهب إلى ذلك بعض الآراء ، وهل يمكن النظر إلى قيمة العمل الفنى من خلال ما يحققه للفرد من شعور باللذة أو السعادة ؟ إن هذا التساؤل قد دار بخلد بعض علماء الاستطيقا ، فضلا عن آراء ترى فى مفهوم الخبرة أساسا للخلق الفنى ، والمتعة النفسية ، وأن ابداع الفن قائم برمته على ممارسة التجربة ، أو الخبرة الواقعية ، وما يتصل بها من عمق الاحساس بالواقع ، وممارسة تجربته ، وتحصيل خبرة عنه .

وتذهب بعض الآراء إلى أن العمل الفنى هو نتاج ممـــارسة الانسان لحريته ، واحساسه العميق بذاته ، ونمو وعيه ، وأنه بهـذه الطريقة ــ أى

عن طريق الفن ـ يحاول السمو فوق مستوى تاريخه المشحون ، وعالمه الواقعى ، فيخلق لنفسه عالما خاصا من تأليفه ، وإلهامه المبدع ، وهو في هذه المحاولة لا ينقل أى صور من الواقع ، أو يحاول تقليده .

وفضلا عن الآراء السابقه فاننا نجد أن هناك من يذهب إلى أن الفن ، هو إطلاق سراح حرية الانسان في التعبير عن واقع يرفضه ويتمرد عليه .

وهكذا تتعدد الآراء ، وتتباين النظريات بصدد العمل الفنى الجمالى ، فمنها من يذهب إلى أنه عالم الإلهام والحدس ومنها من يتمثله فى أفكار الابداع والتنفيذ ، أو اللهو واللعب أو اللذة والمتعة ، أو الخبرة الواقعية فضلا عمن يتمثلونه فى فكرة الحرية المبدعة ، أو فى شعور التقبل والتمرد .

وسوف نبين فيما سيأتى مجموعة الآراء والنظريات التى قيلت فى شأن تفسير العمل الفنى .

(١) كروتشه

الفن حدث وعيان

بندتو كروتشه Croce Benedetto (١٨٦٦ - ١٩٥٢) هـو فيلسوف وعالم جمالى ايطالى، كان أحد أتباع التيار الهيجلى الجديد، ومن الذين ثاروا على النظريات الاقتصادية والماركسية، وأرسوا دعائم المثالية المطلقة، أهم مؤلفاته الفلسفية كتاب « فلسفة الروح » (١٩٠٢ - ١٩١٧)، أما كتبه الخاصة في مجال الفنون والجمال فهى على التوالى : كتاب : الاستطيقا بوصفها علم التعبير أو علم المعانى » وصدر عام ١٩٠٢، والمجمز فى علم الجمال وصدر فى عام ١٩١١ .

وإذا تتبعنا كتابه الخاص بفلسفته أو - كما يشـير عنوان المؤلف - « فلسفة الروح » فسوف نجد أن لمبحثه فى الفن والجمال مكانة هامة فيه، يدل على ذلك أنه وضع المعرفة ضمن المعرفة الحدسية [1] Intuitive التى أشار إليها فى تقسيم صورة العلم أو المعرفة البشرية فى هـذا المؤلف، كما أنه قد أحله فى المرتبة الأولى من مراتب النشاط الروحى .

يقول كروتشه فى استهلال كتابه « المجمل فى علم الجمال » إن الفن عيان Vision أو حدس Intuition وأن ما يخلقه الفنان انما هو صورة Image أو وهم . ومن ثم فان كثيرا من الكلمات مثل التوهم والتخيل إنما تتوارد على أذهان الناس حين سماعهم لكلمة الفن وهذا لا يجانبه الصواب، فالفن حقيقة

---

(1) Croce, B : Esthetique Comme Science de L'Expression et Linguistique Generale. Paris Giard. Briere 1904. p. 1.

هو هذه المفاهيم جميعا التي تصب في النهاية في كلمة الحدس أو العيان ، أو « علم التعبير » (١) .

وبعد أن يعرض كروتشه لتساؤله عن ماهية الفن ويقوم بتعريفه على نحو ما سبق يخرج من هذا التعريف بمجموعة من خصائص العمـــل الفني اللازمة أو الضرورية لكونه (حدس أو عيان) وهي :

١ ــ ألا يكون الفن ظاهرة فيزيائية ، أو واقعة طبيعية Fait Physique . وهذا يعني ألا ننظر للفن بوصفه ظاهرة طبيعيه ، أي أنه يخضع لما تخضع له الظواهر الطبيعية التي تقبل القياس أو التجزئة ، وكذلك فانه لا ينبغي النظر له باعتباره رمز من رموز الرياضية . أو شكل من أشكال الهندسة (كالمثلثات ، والمربعات ، أو المكعبات أو غيرها) .

وينكر كروتشه محاولات بعض العلماء رد الظاهره الجمالية إلى أخرى فيزيائية صرفة ، وكأنهم بذلك يحاولون ارجاع الشيء (الجميل) إلى آخر يبدو في شكل طبيعي يمكن قياسه ، وتعداده ، واجراء التجارب عليه . إن كروتشه يذهب مع هذا الرأي إلى نهايته فيتصور أنه بامكاننا ارجاع الجميل إلى شيء مثل هـذا ، بيد أنه عند هـذه اللحظة التي يستحيـل فيهـا من مجرد « الجميل » إلى مجرد سطح عادي يتكون من مقادير معينة من الألوان ، ومن مجموعة من الخطوط الجامدة . فانه يصبح واقعة فيزيقية تقبل ما تقبله مثيلاتها من التجارب التي تقسمها وتحيلها إلى أجزاء صغيرة ، أو ظاهرة عادية تخضع للفحص التجريبي .

---

(1) Ibid p. 127.

ويرى كروتشه استحالة وجود ذرات مادية . أو أصل مادى للظاهرة الجمالية حال تذوقها ، لأنه لو صح ذلك لتحولت هذه الظاهرة المبدعة إلى شيء . مصنوع له لون ، وشكل مختلف تماما عما تبدو عليه الأعمال الفنية ، ولوأن فنانا أراد تطبيق هذه القوانين والقواعد العلمية على الظاهرة الجمالية، لأصبحت أعماله مثار سخرية من المتذوقين .

وخلاصة القول أن العمل الفنى هو عمل مستقل تمام الاستقلال عن كل الظواهر الطبيعية ، أو الوقائع المادية الملموسة التي تخضع لقوانين العلم الرياضى ، والطبيعى من حيث أنه خلق خاص ، ورؤية تسمو على مستوى الواقع المادى العلمى . وأنه لو حاول البعض رده إلى مثل ذلك ، لحكم على ظاهرة الجمال — التي تعبر عن حقيقة روحية تنفعل بها (١) — بالتلاشى .

ولما كان الفن حدسا فقد لزم عن ذلك ألا يكون فعلا نفعيا يبغى الانسان من ورائه الحصول على اللذة ، أو اجتناب الألم . وعلى هذا النحو يصبح الفن معرفة نظرية لاعلاقة لها بمستوى السلوك ، والأفعال . فليس له ثمة علاقة بمشاعر اللذة أو الارتياح ، فقد يثير فينا أحد الأعمال الفنية شعورا بالحزن أو الفرح ، لكن ذلك لا يعنى أن يكون هذا الشعور بذاته هو جوهر الشعور بالفن ، أو حدسه .

ويقوم نقد كروتشه لاتباع مذهب اللذة فى الفن على اعتبار أنه مذهب يفترض وجود ضرب من التطابق بين الشغف بالجمال ، والاحساس بالملائم

---

(1) Croce, B : Brevaire, d'Esthetique, Payot Paire 1923. b. 12.

Agreable (١) وهذا الأمر يمكن أن يحدث فى ضروب أخرى من النشاط الروحي . ولهذا فان كروتشه ينزه العمل الفنى عن كل ضروب المنفعـــة ، ويسمو به فوق مستوى حاجة الانسان ، وميوله ورغباته ، وحتى فوق مجرد احساسه بالملائمة أو السعادة .

وفضلا عن انكار كروتشه لأن يكون الفن واقعة مادية فيزيقية ، أو فعلا نفعيا ، يضيف انكاره فى أن يكون الفن فعلا أخلاقيا . وهو يذهب إلى أن الفنان ليس فى حاجة إلى فعل الخير في فنه ، أى ممارسة إرادة الخير من خلال مبدعاته الفنية ، فاذا كانت الأخلاق هى شيء ماس بحياة رجـــل الفضيلة والأخلاق فانها ليست على نفس المستوى من الأهمية بالنسبة للفنان ، وهكذا يصبح الفن حرا طليقا فيما يتصوره فى مخيلة صاحبه ، فتقييم العمـــل الفنى لا يكون على مستوى الأخلاق ، أو عدمها ، واللوحة الفنية التى تجذب انتباه المتذوق ليس من شروطها أن تكون ذات مسحة أخلاقية ، أو دينية أو متزمتة ، أو أن يكون مضمونها دعوة للخير أو الحب ، فالفعل الفنى هو الخلق الخاص بذاته الذى لا ينقص من قدره ولا يزيد أن يكون على مستوى معين من الأخلاق ، فالكثير من الأعمال الفنية كاللوحات ، والقصص الأدبية والأفلام السينمائية أحيانا ما ترمى إلى مضامين لا تخلو من شر أو فزع أو خوف . إلا أنه لا يمكن أن يقال عنها أنها خالية من الفن ، أو هابطة فى الموضوع أو الأسلوب .

وفى ضوء ماسبق فان كروتشه ينأى بانكاره الثالث عن اتجاه بعض

---

1) Ibid. p. p.

المدارس الفنية القديمة ، والحديثة التى دعت إلى سياسة التوجيه الفنى ، كما تدعو إلى أن يكون الفن موجها لخدمة أهداف المجتمع الاجتماعية والقومية . والأخلاقية بل والدينية كذلك .

وفى ضوء انكاره أن يكون الفن فعلا أخلاقيا فان حدس الفن عنده يختلف عن مثاليته ، كما جاءت عند أفلاطون : فالأول يعزل الظاهرة الفنية ، ويخرجها من حيز الوجود الديناميكى الفعال ويرفض أن تكون شيئا فى نطاق العالم الطبيعى أو الأخلاقى أو العقلى ، وأن تستقل عن كل ما حولها وتصبح ظاهرة لا تدرك سوى بالحدس أو العيان فى حين أن أفلاطون قد رآها فى مثال الجمال الغائب فى جزئيات العالم الأرضى الذى لا يحصل إدراك تام له إلا فى عالم المثل . ومع أن كروتشه قد نزه الجمال عن علائق الحس والمادة والعلم والسلوكيات ، وهو بذلك يكون قد اقترب من مثالية أفلاطون الجمالية بيد أنهما يختلفان تماما فى ناحيـــة التطبيق العملى للفنون والجماليات على أذواق الأفراد ، فقـد كان الأول يستبعد أى تأثير صادر عن هذه الظاهرة باعتبارها موجودة بذاتها ، ومدركة فى ذاتها عن طريق الحدس أو الشعور بها وأنها فى استقلال تام عن أى غرض خير أو شرير ، ومن ثم يستبعد أثر الفنون التى تمس وجدان الانسان ، وتنمى فيهم حاسة التذوق ، ويغلق السبل أمام العمل الفنى فى التعبير عن مواجد وحاجات المشاهدين .

أما أفلاطون فقد حاول تطبيق سياسة التوجيه والارشاد الفـــنى على الشباب فى الجمهـــورية فتخير من الفنون بعض أنواع الموسيقى ، ليقوم بها

نفوس الشباب ، ويبث فيهم نوازع الخـير ، والشرف ، والفضيلة ويستثير حماسهم .

ورغم انكار كروتشه لفكرة الفن الموجه L'art dirigé بيد أنه يتصور أن حدث الفنان هو رسالة فى حد ذاتها وأنه ليس للفن من غاية أو هدف إلا نحو ذاته أى فى حدسه ، والشعور به . ولا يفهم من القول بانكار أن يكون للفن وجهة أو غاية أخلاقية ما يدفع إلى الاعتقاد بلا انسانية الفنان ، أو خروجه من دائرة السلوك الأخلاقى ، لأن الفنان عندما يتجه إلى عالم الفن الخالص فانه بذلك يكون فى مطلق سلوكه الأخلاقى والانسانى .

وبعد أن ينكر كروتشه أن يكون الفن فعلا أخلاقيا ، فانه ينكر كذلك أن يكون معرفة تصورية Connaissance Conceptuelle وليس ذلك مستغرب ، خاصة بعد أن ميز بين المعرفة الفلسفية (العلمية) ، والمعرفة الحدسية الخاصة بالفن . فالأولى خاصة بالعالم الطبيعى أى أنها حدس يقدم لنا الظاهرة ، فى حين أن الثانية هى مجرد تصور عقلى أو مفهـوم Concept يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة noumene, أو الروح . يقول كروتشه عن معرفة الفن المثالية : « إن المثالية (التى تميز الحدس عن التصور ، وتميز الفن عن الفلسفة ، والتاريخ ، أى عن تقرير العـام وإدراك الحـادث أو روايته) هى الميزة الداخلية العميقة التى يمتاز بها الفن ، فمتى تجرد التفكير من صفة المثالية هذه تبدد الفن ومات : مات فى الفنان ، فاذا به يصبح ناقدا بعد أن كان فنانا ، ومات فى المشاهد فاذا به يلاحظ الحياة فى حالة وعى ، بعد

أن كان يلاحظها فى حالة وجد » (١) .

وقد أنكر كروتشه بشدة أن يكون الفن ضرب من المنطق . فهو يعتبر أن الفجوة عميقة بينهما وأن الفلسفة ، والدين والتاريخ من ضروب المعرفة الأقرب إليه من المنطق فى دنيا النظر والمعرفة » (٢) .

على هذا النحو السابق يبدو مبحث الفن عند كروتشه وكأنه منبثق تماما من فلسفته فى الروح ، فقد مزج فكرة الحدس بفكرة التعبير ، وجعل من الفن حدسا تعبيريا (٣) والحق أن انطلاق كروتشه من الوجود الحقيقى الوحيد ، أو الروح قد دفعه إلى رؤية الموضوعات باعتبارها حالات ذهنية أو نفسية لا باعتبارها أشياء خارجية مستقلة عن قوى العقل والروح ، ومعنى ذلك أن الموضوعات لن تعرف إلا إذا دخلت فى مجال التصورات والحدس العقلى .

ويعنى قول كروتشه بأن الفن حدس أو عيان ، أنه خاضع لشعور الفرد ولحالاته النفسية ، ولما كان الفن الحقيقى هو الذى تدركه النفس حين تحدس بعقلها العمل الفنى ، لهذا فان ما يروقنا فى أى عمل فنى ، هو ما تستريح له حالتنا النفسية ، وهو ما نتخيله أو نتصوره .

( ) بندتو كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن . ت : سامى الدروبى . دار الفكر العربى ـ القاهرة ١٩٤٧ ص ٣٤ .

(٢) نفس المرجع : ص ٣٦ .

(٣) زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر الفجالة ١٩٦٦ ص ٦٢ .

وهكذا فقد فندت الفلسفات التجريبية ، والواقعية تعريف كروتشه للفن بوصفه حدس أو تعبير فرفض اتباعها أن يكون الفن مجرد تخيل أو تصور أو تعبير باطنى ، وأعلنوا وجوده فى مرحلة الفعل والتحقيق ، وأن الفن لا قيمة له بدون أن تراه العين ، وتلمسه اليد ، أما أن يكون مجرد نسج من تصورات العقل وتخيلاته فذلك ما ينافي الخلق الفنى بما يتميز به من الابداع .

وقد ذهب كروتشه يدافع عن موقفه من تصور الفن مؤكدا على أنه من الخطأ تصور أن المهارة اليدوية هى من الأسباب الأصيلة لنجاح العمل الفنى ، وأن مرحلة الحدس أو التعبير هى المرحلة الرئيسية التى تتكون فيها الصور الذهنية في عمل الفنان ، في حين أن المهارة اليدوية هى مجرد « عادة تكنيكية » تكتسب بالمران والتعلم (١) .

وعلى الرغم من محاولات كروتشه الدفاع عن موقفه من الفن باعتباره حدس عقلى ، مدعما رأيه بأمثلة من حياة كبار الفنانين فى عصر النهضة مثل روفائيل سانزيو وليوناردو دافنشى إلا أنه لم يسلم من سهام النقد التى وجهها له كل من التجريبيين والواقعيين .

خلاصة القول أن الفن عند كروتشه هو حدس وتعبير للصورة العقلية ، أو هو شعور ووجدان بيد أنه حدس يحتاج إلى التجربة العملية ، وإلى

---

(1) Croce B : L'Esthetique comme Science de L'Expression p. 9.

الفعل والتحقيق يقول جيروم ستولينتز : « ان من واجبنا دراسة علم الجمال بطريقة تجريبية ، وهذا يعني ضرورة اكتسابنا لأكبر قدر يمكننا اكتسابه من المعرفة الواقعية عن الفن ، وضرورة اخضاع اعتقاداتنا لهذه الوقائع فمن الواجب أن يكون من الممكن فهم أي شيء نقوله عن الفن من خلال التجربة العينية (١) » .

وهكذا يتأكد لنا أن المذهب المثالى عند كروتشه قد انتقص من مفهوم الفن عندما قصر مجال فهمه على التصورات والخيال العقلى ، ورده إلى الحدس والتعبير فحسب .

٢ ـ آلان Alain

الفن تنفيذ وإنتاج (١٨٦٨ – ١٩٥١)

هو فيلسوف واستطيقى فرنسى . من أهم مؤلفاته الجمالية مجموعة كتبه القيمة « تقسيم الفنون الجميلة » « Système des Beaux Arts » وعشرون درسا في الفنون الجميلة « Leocons Sur Les Beaux - Arts وكذلك تمهيدات لعلم الجمال Preliminaires d'Esthetique .

وجدير بالذكر أنه كان لآلان إهتمامات بالفلسفة فضلا عن الفن ، فليس مستغرب ان نجد أن المؤرخين يضعوه فى مصاف فلاسفة المثالية المعاصرين في

---

(١) جيروم ستولينتز : النقد الفني . ترجمة د. فواد ذكريا المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٢ ، ١٩٨١ ص ١٥٩ .

فرنسا . خاصة وقد تميز بفكر فلسفي خاص واتجاه مثالي عبر عنه من خلال مؤلفه القيم في الفلسفة « مبادىء الفلسفة »[1] Elements De Philosophie وأبرز من خلاله أفـــكاره الفلسفية في طبيعة الانسان والحرية الفكرية ، وكذلك في الصلة بين النفس والمادة[2] وغيرها من مشكلات ميتافيزيقية ...

ويذهب آلان في مؤلفه الكبير تقسيم الفنون الجميلة إلى الجمع بين الفن ، والصناعة (العمل الجمالي والعمل الصناعي) ذلك لأنه كان يرى أن الفن لا يتوقف عند مجرد الحلم ،والتأمل والتصور ، بل أنه يتعدى ذلك إلى مرحلة الصناعة والتنفيذ[3] ، وكذلك مرحلة الانتاج . وهنا يصبح الموضوع الجمالي مكمـلا للموضوع الصنـاعي والعكس صحيح وذلك للاعـتبارات التـالية :

١ — إن تصورات الفنان لا تظل حبيسة خياله وأحلامه أو حدوسه ولو كانت كذلك لما تبدت في صورة فنية ، ولما ظهرت في شكل موضوع جمالي يوجه له النقد الفني سهامه ، كما يسهم في مجال الفن بفاعلية ما .

٢ — على هذا النحو السابق يكون الفنان في حالة صراع مع المادة أي كان

ارجع إلى ميتافيزيقا آلان في :

1) Alain : Elements de Philosophie, France. Imprime en France Imprimerie Arrault 941.

2) Ibid. Liv, 4e De L'Action p. p. 219 - 249.

3) Alain. Système des Beaux - Arts. Imprimerie Bussiere, Editions Gallimard Paris 1926, p. 33.

4) Ibid

نوعها ، سواء كانت لغة أو لونا أو حجرا أو صخرا بغرض تطويعها ، وترويضها لخدمة خيالاته وابداعاته .

٣ - ان العمل الفني من حيث هو وليد فكرة طارئة وحدسية عند الفنان ، لا تصل مراحله إلى حد الاكتمال والكمال ما لم تتحقق ولو جزئيا بصورة صناعية ملموسة وعندئذ يبدأ الفنان فى التعديل والتحوير حتى تكتمل له الصورة المبدعة التي يترسمها خياله .

٤ - ان الفنان يصبح وفقا للاعتبارات السابقة متصلا ومتحدا بالمادة ، لأنها تكون المحصلة الانتاجية لأفكاره الصورية فالالفاظ هى أساس الشعر . والألوان والخطوط هي أصل الصورة ، كما أن الحجر والصلصال هما لبنة التمثال الاولى . وهكذا تبدو لنا أهمية المادة موضوع الفن (١) ، وحجر الزاوية فيه ، فهى التي تتحقق من خلالها نغمة الموسيقى ، وابداع الصورة ، وسحر الشعر (٢) .

٥ - يتحدد عمل الفنان في ضوء ممارسته لعمله ، وتطويعه المادة أمامه . فيصبح هو أول متفرج على فنه ، وأول مشاهد لانتاجه (٣) ، كما يصبح أول معدل وناقد له Critique قبل أن يظهره لجمهور المشاهدين .

وتكتمل العبقرية الفنية تدريجيا بفضل المجهود العملي الذى يبذله الفنان

I) Ibid p. 35 – 45.

2) Ibid p. 37.

3) Ibid

تدريجيا، خط يكمل خط . أو نغم ينسجم مع الآخر أو لون يضاهى الآخر، أو كلمة شعرية تنظم الأخرى . . وهكذا دواليك . ويعبر آلان عن فكرته هذه فى العبارة التى يقول فيها : « يجب على الفنان أن يهجر عالم التصور والتخيل والامكان وأحلام اليقظة ، فى سبيل الحياة فى عالم الجهد الصنعة Industrie والمهنة metiere والانتاج العملى » (١) .

وهكذا يتضح لنا اتجاه آلان فى التركيز على الصناعة التى تمثل عنده قمة تصورات الفنان ، وخيالاته ، فالعمل الفنى يعد ناقصا بل أنه يصبح لا وجود له على الاطلاق إذا ارتكز على التصورات فحسب ، وركن إلى الخيال دون الاعتماد على مادة صلبة يطوعها الفنان ويصيغها فى صورة عمل صناعى ، انتاجى يعبر عن روحه ، ويظهر حرفته ، ومهارته ويظهر فيه الفن بأعتباره نشاطا إنسانيا يقوم على الصناعة ، والخلق ، والبناء .

والواقع أن النشاط الفنى لا ينبثق من نفس الفنان انبثاق الشعاع من الشمس ، أو الماء من الينبوع أنه لايحدث بمثل هذه السهولة والتلقائية لأن الفنان يعانى ، ويبذل الجهد فى سبيل خلق فكرته ، وبناء تصوره ويظهر ذلك فى صراعه مع صلابة المادة الخام وكذلك فى طريقته فى اختيار وتركيب الألوان ، ورسم شكل الخطوط ، فضلا عن محاولته نقد عمله ، والوقوف على جوانب النقص فيه ، ومن ثم العمل على تعديله فى صورة تسترضيه ، وتعبر عن أحلامه وخيالاته .

---

1) Ibid p. 33.

٣ - سوريو :

الفن ووحدة النشاط الفنى والصناعى:

أما سوريو فقد نادى بوحدة النشاط الفنى والصناعى ، فالصلة الوثيقة لا تنقطع بين العمل الفنى والصناعى ، والفنان هو شخص محترف ولو لم يكن كذلك ، أى لو لم يكن صانعا فى المحل الأول لما أصبح فنانا ، ولما استطاع الناس التعرف على فنه ، وكشف موهبته الأصيلة .

٤ - فيكتور باش Basch. V.

يذهب فيكتور باش إلى الربط بين الفن والصناعة . ويذهب إلى أنه إذا ارتقت الصناعة إلى مستوى الفن ، فانها يمكن - فى هذه الحالة - أن تصبح فنا ، لأنها سوف لا تهدف - فى مثل هذه الحالة - إلى أى غرض أو منفعة ، لكنها ستصبح مجرد لهو ، أو لعب .

وهكذا يذهب باش إلى الخلط بين الفن واللهو ، فيرى ضرورة أن يتحرر الشىء الجميل من النافع L'utile ويدعو إلى ضرورة تخليصه من مجرد كونه صنعة « حرفة » وتحويله إلى فن راق جميل .

ويرى باش أن الفن قد نشأ عن المهنة ، وعلى سبيل المثال وليس الحصر نجد أن فن المعمار Architecture قد نشأ عن حرفة البناء maconnerie كما أن فن التصوير قد نشأ منذ البداية عن حرفة التلوين entluminure ولما كان الفن قد نشأ فى الأصل عن الحرفة ، ولم يحصل على أسمه إلا بعد أن انفصل عنها . لهذا تظل الصلة قائمة بينهما ، حتى بعد انفصاله عن

الحرفة . ومع ذلك فان الحرفة أو الصناعة إذا ما تقدمت أو ازدهرت فانها تصبح فنا .

من خلال هذه الرؤية لفيكتور باش وغيره من علماء الجمال نتبين الآتى :

١ ـ ان العمل الفنى كان فى الأصل حرفة أو مهنة أو صناعة .

٢ ـ ان الانفصال بين العملين الفنى ، والحرفى صار أمرا واقعا بحكم التطور .

٣ ـ انه يجب أن يظل هذا الانفصال قائما وموجودا .

٤ ـ انه إذا حدث وارتقت الحرفة (المهنة ، الصناعة) إلى مستوى فنى معين بحيث أمكننا أن نطلق عليها لفظ الفن ـ أى اكتسبت بذلك سمات الفن الأصيل من حيث التجرد عن المصلحة أو الوظيفة أو الحاجة للاستعمال ـ فقدأصبحت عند هذا الحد مجرد لهو أو لعب ، وهذه هي جملةوجهات نظر علماء الجمال الذين يخلطون بين الفن ، واللهو .

٥ ـ سنتيانا Santayana, G.

الفن جمال ولذة :

وقد عقد سنتيانا تفرقة بين معنيين للفن أحدهما عام ويتمثل فى مجموعة العمليات الشعورية الفعالة التي يتمكن الانسان عن طريقها من السيطرة على بيئته الطبيعية ، والآخر خاص يجعل من الفنون مجرد استجابة للحاجة إلى إلى المتعة أو اللذة ، أى لذة الحواس ومتعة الخيال بحيث لا يكون للحقيقة ثمة مجال فى هذا الصدد .

ومجمل القول أن الفن عند سنتيانا ما هو إلا تحقيق المتعة الجمالية ، أو اللذة الاستطيقية . وهو يتفق فى هذا الرأى مع العالم الاستطيقى الألمانى مولر فرينفلس muler FreinFels الذى يذهب إلى أن الفن يتمثل فى القدرة على توليد الجمال أو المهارة فى إستحداث المتعة الجمالية (١) ، يقول فرنفلس فى كتابه « سيكولوجية الفن » « لكى نعد أى إنتاج تستحدثه الموهبة البشرية فنا بمعنى الكلمة فاننا نشترط فيه أن يكون على أقل تقدير ذا قدرة استطيقية ، فنحن لا نتحدث عن فن الفروسية أو الرياضة البدنيـة أو الطهو اللهم إلا فى الحالات التى تكون فيها بازاء قيم استطيقية تتجاوز الأهـداف العملية الأصلية لهذه الضروب المختلفة من النشاط ... وإذن فان الاستمتاع بالفن هو فيما يبدو على العموم أنقى نموذج من نماذج التجربة الجـمالية ، كما أن هـذا النوع من الموهبـة البشرية الذى لا يهدف إلا إلى التجربة الجـمالية إنمـا يعد فنـا بهذا المعنى الجزئى الخاص » (٢) .

---

١) نقلا عن الدكتور زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر الفجالة ، ص ١٢ و ١٣ د ت .

٢)

٦ - جون ديوى : Dewey J

الفن خبرة . . .

ينتقل جون ديوى الفيلسوف الأمريكي التجريبى (١٨٥٩ - ١٩٥٢) بمفهوم الفن من جمال الرؤية الحدسية . والفلسفية الخالصة إلى ميدان الممارسة والعمل .

وقد بدأ ديوى تجربته من الفن بالإيمان المطلق بالتجربة ذاتها التي تعتمد على الخبرة العامة . وعلى هذا النحو فالفيلسوف لايختلف كثيراً عن الفرد العادى الذى يمارس الفن ، لأنه يعيش نفس تجربته ، ويعانى نفس معاناته .

ولقد تحولت الثنائية التى عرفها تاريخ الفلسفة بين الفكر والعمل إلى وحدانية طبيعية لم تألفها الفلسفات السابقة عليه خاصة بعد أن أبرز أن العقل ليس ملكة منفصلة عن التجربة . لكنه موجود فى باطن الطبيعة ، مثله فى ذلك مثل أى شىء آخر له وجوده فى صميم التجربة .

ومن تحليل كتابه « الفن خبرة » يتضح لنا مايلى .

---

(١) فليسوف أمريكي كان له أثره البالغ فى علم الإجتماع والفلسفة ، كما كانت له آراءه القيمة فى علم الجمال ، فضلا عن إهتماماته بالتربية ، وهو يعد المؤسس الأول لمدرسة شيكاغو البرجماتية (مذهب الذرائع) أهم كتبه المدرسة والمجتمع ١٨٩٩ والخبرة والطبيعة ١٩٢٥ ، وكذلك الفن خبرة ١٩٣٤ ، والمنطق نظرية البحث ١٩٣٨ .

١ ـ إن ديوى يدرس الخبرة ويحللها ، بحجة أنه لاسبيل لنا إلى فهم « الظاهرة الجمالية » إلا إذا درسناها ونحن « فى شكل الفعل » إذ أنه لن يجدى فى دراسة الفن أن نمتدحه أو نرفع من شأنه بدون أن نلجأ إلى دراسته عن طريق الخبرة العادية ، أى تعويد الأذهان على ممارسة السير الطبيعى للأمور ، حتى يتسنى لنا الوقوف على مثل هذه الخبرة .Expérience

وعلى هذا النحو يرفض ديوى جميع النظريات التى تفسر الفن من منطلق روحى ، أى تلك التى تحاول أن تقطع الصلة بينه ، وبين موضوعات الخبرة الملموسة بدون أن تنتبه إلى وجود صلة قوية بين الفنون الجميلة ، وممارسات الحياة اليومية ، وخبرتها المعتادة .

ولما كان الفن متصل بمسيرة الحياة ، غير منقطع عن ركبها ، منبثق من الظروف الاجتماعية ، وقائم عن طريق الأنظمة الإجتماعية ، فمن ثم يجب الرجوع إلى جذوره وأسسه عن طريق دراسة الخبرة العادية التى لاتتسم عند النظر إليها بأى طابع جمالى .

ويعرف ديوى الخبرة بأنها ثمرة التفاعل الذى يحدث بين المخلوق الحى من جهة وبين بعض مظاهر العالم الذى يعيش فيه من جهة أخرى . (١) . ويضرب مثالا لهذه الخبرة بالشخص الذى يعانى ويكابد فى رفع حجر من على الأرض وكيف أن خواصه مثل الحجم ، والشكل ، والصلابة . والوزن هى التى تحدد فعل هذا الشخص ، كما قد

(١) جون ديوى : الفن خبرة ، الدكتور زكريا إبراهيم مراجعة وتقديم د . زكى نجيب محمود . ص ٧٨ .

يكون هناك شخص يكرس وقته للتعامل مع الأفكار ، فتتولد خبرته من خلال هذا التعامل .

وجدير بالذكر أن لكل خبرة ، أو نموذج Pattern نسيج أو بناء Structure وذلك لأنها ليست مجرد فعل وإنفعال ، أو جهد ومعاناة على التعاقب . لكنها تنحصر في صميم العلاقة القائمة بينها .(١)

وهكذا نجد أن الإنسان يكون في حالة تفاعل كامل مع بيئته الطبيعية ، كما يحاول التكيف معها في سبيل ضمان الأمن والإستقرار لنفسه ، وعلى هذا النحو تتحدد حياة الفرد ، ومصيره . وهذا التفاعل والتبادل الثنائي بين الانسان ، وبيئته لايحدث على مستوى الظاهر (الفني) فحسب ، بل يحدث بطريقة باطنية عميقة وعلى هذا النحو ورغم ما تسببه الحياة الطبيعيه — التي تحيط بالانسان — من متاعب وعقبات بالنسبة له إلا أن عملية التكيف الباطنة التي تجمع بينه ، وبين ممارسة أفعاله ، وتجربته مع البيئة إنما تدفعه دفعا للتكيف السريع ، والتلائم مع الظروف الطارئة ، والسريعة وهكذا تسير الحياة من حوله بسيرة طبيعية ، يحاول ترويضها واخضاعها عن طريق جهده واجتهاده في تحصيل التجربة عنها .

ويذهب ديوى إلى أن إنعدام الصلة المتبادلة بين الإنسان والبيئة بما يعني إنعدام التكيف بينه ، وبين الواقع ، إنما يعني فناء الفرد .

وعلى هذا النحو فانه يرى أن مسألة الخبرة العادية بالحياة ، هي السبيل

(١) نفس المرجع ص ٧٩ .

الذى يقود إلى الكشف عن سر العلاقة الطبيعية (الحيوية) بين الإنسان ، ومقتضيات بيئته ، وأن سنة الحياة أو الطبيعة عند البشر أوجبت أن تظل هذه الصلة قوية ودائمة على الدوام ، لأنها تمثل السر وراء وجود الإنسان ، وتحقيق التوازن الكامل بين طاقاته ، وطاقات الظروف الخارجية المتمثلة فى البيئة الطبيعية المحيطة به .

ولكل خبرة فعل ، ونتيجة ، لابد لهما من الترابط فى صميم الإدراك ؛ لأن هذا الترابط هو الذى يخلع المعنى ويكون إدراكه هو غاية كل عقل . فلو أن شخصاً وضع يده فى النار فأحرقتها لما كان فعله هذا بالضرورة تحصيلا لخبرة ، أو إمتلاكاً لتجربة ، وعلى هذا النحو نرى أن خبرة الطفل ربما كانت عنيفة ، أو حادة ، لأنها لم تتوافر لها سوابق أو ممارسات سابقة ولذلك فان خبرته لاتتميز بأى خبرة أو إتساع حقيقى ، والحق أنه لم يستطع أحد يوما أن يبلغ من النضج درجة يستطيع معها أن يدرك كل العلاقات المتضمنة (فى الخبرة) .(١)

ولكن أين يوجد الإحساس بالجمال ، أو تقدير الفن فى وسط هذا النسق القائم على الخبرة ، والتفاعل المتبادل بين الإنسان وبيئته ؟ .

إن ديوى يرى أن الإحساس بالجمال يتأتى عن طريق ترحيب واستجابة الكائن الحي لما يدركه فى بيئته الخارجية من نظام ، بحيث تكون إستجابته لهذا النظام هى الشعور بالمشاركة بالتوافق أو الانسجام . وعندما تأتى هذه المشاركة للكائن الحى مع بيئته من خلال العلاقات المنظمة التى يمارسها فيها بعد مرحلة من الصراع والمعاناة ، فى هذه الحالة تكمن بذور

(١) نفس المرجع ، ص ٧٩ .

التحقق الجمالى — وعلى هذا النحو يعرف ديوى الخبرة الجمالية — فى مظهرها البدائى ، بأنها الإيقاع الناشىء عن فقدان التكامل مع البيئة ، ثم إسترجاع الإتحاد بها .(١)

ويرى ديوى أن للعقل دوراً فعالا فى إنتاج الأعمال الفنية ، لأنه يقوم على إستخدام مناسب ، ومعين بين التفكير ، وبين إستخدام نوع خاص من المواد ، ألا وهى العلامات اللفظية والكلمات .

وتتعدى الخبرة عند ديوى مجال الخروج من دائرة الأحاسيس الشخصية والإنفعالات الفردية ، والإمتداد نحو الأشياء والموضوعات إلى تحقيق ضرب من التوازن بين طاقات الإنسان وبين الظروف المحيطة به .

والحق أن قيام الخبرة بوظيفتها فى خفض حدة التوتر الناجم عن عدم التكيف مع البيئة ، إنما تحدث ضربا من الايقاع الذى يزود الشخص بالاحساس الجمالى الذى يتمثل فى الشعور بالرضا أو اللذة والإستمتاع وإلى هذا المعنى يشير ديوى بقوله :—

« إن الإدراك الحسى الذى يتسامى إلى حد اللذة ليس أكثر من حالة لذة طبيعية ، نتذوق من خلالها موضوعات الحياة وهى ناتجة عن مهاره وذكاء فى تعاملنا مع الأشياء الطبيعية وتتمكن من خلالها من زيادة ضروب الاشباع التي تحققها لنا تلك الأشياء تلقائيا فنجعلها أكثر شدة وصلابة ، وطولا » وهنا يحاول ديوى أن يزج بالخبرة الجمالية داخل تجربتنا البشرية فتصبح على حد قوله : هى «التحقيق» الذى يضطلع به الكائن الحى فى صراعه مع

(١) نفس المرجع .

عالم الأشياء من أجل العمل على الظفر ببعض المكاسب والخبرة .

ويذهب ديوى إلى أن الفن يجمع فى صورته بين علاقتى (الطاقة الصادرة ، والواردة ويستطيع الشخص أن يدرك الجمال عن طريق إنفعاله وهواه ، بيد أن الإستغراق فى بعض الانفعالات مثل الخوف أو الغيرة أو الغضب الشديد يؤدى إلى تحقيق خبرة غير جمالية

ويتعدى ربط ديوى الفن بالخبرة العادية السوية إلى ربطه بالحضاره ، فانه لا يوجد خير من الفن سبيلا لمعرفة مقدار تقدم الحضارة ، فالتراث الفنى خير معبر عن روح ، وطبيعة العصور التاريخية ، والحضارات المختلفة .

ويرى ديوى أن الفن كان دائما مرتبط بالدين وطقوسه ، وبالألعاب ، وشتى أنواع الحياة الإجتماعية ، ومن ثم فقد كان خير معبر عن طبيعة الحضارة . ويكفى شاهداً على ذلك محاولة أفلاطون تطهير الفن ، وتطبيق نظام التوجيه الفنى على الشعراء ، واختيار أنواع معينة من الشعر يفرضها شعراء عصره .(١)

ويذهب ديوى إلى أنه بالرغم من أن الناس هم الذين يخلقون الفن ويجيدونه فى عصر من العصور ، بيد أن إبداعاتهم هذه ما كانت أن تقوم لها قائمة إلا فى ظل وجود حضارة مادية تقوم عليها ، وتستلهم منها ، وتتوازن معها . مما يؤيد أهمية دور الخبرة الواقعية المعاشة .

٧ ـ أندريه مالرو : Malraux. A

الفن خلق وابداع :

عرف مالرو (١٩٠١ ـ ؟) فى تاريخ الفكر عامة بحبه للادب

(١) جون ديوى ، الفن خبرة . ص ٧ .

فقد كان روائيا . شغوفا بالسياسة ، متشبعا بروح الثورة .

ولقد ساعدت ظروف الحرب العالمية فى تأجيج عاطفته . واحساسه بالإنسان ، ومشاعره إلى حد أن أفكاره قد جاءت متفقة إلى حد كبير مع التفكير الوجودى . الذى ينصب على تحليل مشاعر الانسان ، والتساؤل من وجوده ومصيره ، وبعد انتهاء موجة الحرب والدمار التى اجتاحت العالم فى ذلك الوقت ، اتجه مالرو إلى الكتابة فى الفن فأخذ فى دراسته عند الشعوب والحضارات المختلفة .

وقد قدم مالرو إلى عالم الفن دراسة شاملة وتأليفية للفنون التشكيلية التى عرفها العالم ، مستنداً فى هذه الدراسة إلى معلوماته ، ودراسته وكذلك خبرته فضلا عن درايته الكاملة بضروب الفن الصينى ، بالاضافة إلى اطلاعه الشغوف على المراجع الأجنبية فى تاريخ الفن .

وقد استطاع مالرو أن يبرز من خلال هذا المؤلف العظيم أهمية الفن ، خاصة بعد أن قدم روائعه الفنية،وعرض فيها لضروب من النحت ، والتصوير التى تعبر عن انتاج حضارات وشعوب متعددة ، كما تعبر عن أساليب ، وطرز فنية متباينة .

وقد تبلورت اهتمامات مالرو بالفن من خلال كتابه الضخم ، ومؤلفه الرئيسى «سيكلوجية الفن» الذى ظهر فى ثلاثة مجلدات هم : المتحف الخيالى ، وهو الجزء الأول ، وقد صدر فى عام ١٩٤٧ . و « الابداع الفنى » ، وهو عنوان الجزء الثانى ، وقد صدر فى عام ١٩٤٨ . ثم الجزء الثالث والأخير ، والمسمى باسم « عملة المطلق » وقد صدر صدر عام ١٩٤٩ .

ولقد ذهب مالرو إلى تعريف الفن من خلال هذا المؤلف الضخم ،وخاصة

فى مؤلفه ، عملة المطلق « La Monnaie de L'Absolu » . وسوف نتتبع فيما سيأتى العناصر الرئيسية لفكرة مالرو عن طبيعة الفن .

١ — إن دراسة الفن عند مالرو تعد دراسة مستفيضة . تهدف إلى توحيد جميع ضروب الانتاج الفنى التى ظهرت عند المجتمعات البشرية المختلفة ، داخل عالم ذهنى واحد ، وأن السبيل إلى تحصيل هذه المعارف والخبرات الفنية يمثل فى اقامة المعرض التى يعرض فيها نماذج لفنون الشعوب ، تفسر تطورها التاريخى والحضارى .

٢ — إن للظروف الحضارية والثقافية، فضلا عن شخصية الفرد ،وصراعه الطويل من أجل الحياة دور أساسى فى نشأة الفن بيد أن الانسان — مع ذلك — يجتهد فى الانتصار على ظروفه (١) . فيحاول أن يتخطاها وهو يعبر عن منتهى آماله ، وأحلامه ، تلك الآمال والأحلام التى يجسدها الفن ، وهكذا فالانسان لا يستمر أسيرا لظروفه . أو عبداً طيعا لضرورتها عليه ، بل يتجاوزها ويحاول البناء والتحقيق فيما يبدعه من أعماله التى يبدو فيها مقدار جهده ، وكفاحه المتواصل لتطويع المادة وتملك ناصية الطبيعة والسيطرة عليها فى سبيل تحقيق الأحلام .

٣ — إن الفن يعد ثمرة الجهد الانسانى فى البناء والخلق إذ بفضله استطاع الفرد أن يحور ، ويعدل ، ويغير فى البيئة التى يعيش فيها ، وأن يحكم سيطرته على العالم الذى أصبح بفضل الفنون مالك له (٢) .

1) Malraux, A : La Monnaie de L'Absolu, Paris Gallimard 1951 p. 631.

2) Ibid p. 619.

٤ ــ إن الفن ــ فى ضوء ما سبق ــ هو العمل الذى ينأى عن التقليد أو المحاكاة ، كما لا يمت للتعبيرية الموضوعية بصلة ، ولعل هذا هو السبب فى عدم اهتمام مالرو بالفن الكلاسيكى ، لأنه لا يعد أن يكون فنا تقليديا يقوم على المحاكاة والتقليد ، ويكون مناط تقدمه وأساس نجاحه هو النقل الحرفى من الطبيعة . وينكر مالرو أن يصدر الفن الأصيل عن هذين المصدرين السابقين ، ويذهب إلى التأكيد على فكرة الابداع الشخصى . والتدخل الانسانى الذى يتمثل فى الانفعال والمشاركة فى العالم ، ومحاولة تحقيق الابداع الفنى ، فان الفن فى معناه الحقيقى هو الانسانية الحرة الطليقة التى تعبر عن نفسها فيما تبتدعه ، وتصنعه من مبدعات ، تخلدها تاريخياً وحضارياً .

٥ ــ إن الفن عند مالرو ما هو ــ فى ضوء ما سبق ــ إلا أسلوب بشرى ، يسعى إلى خلق عالم يختلف عن الواقع ، ولا يكون مناظراً له ، كما لا يعبر عنه بصورة حرفية (١) .

والحق أن ما يجمع بين جميع الفنون المختلفة فى الشكل والمضمون إنما هو شيء واحد ، هو القدرة على الابداع والخلق الذى تشترك فيه جميع الفنون الكبرى ، والصغرى والجميلة والتطبيقية ، على ما يوجد بينها من اختلافات (٢) .

٦ ــ إن الفن ــ بناء على ما سبق ــ يعد محاولة للكشف عن السمة الإنسانية (الشخصية) التى تتميز بها شتى الأعمال الفنية على اختلاف ألوانها . وهنا فان مالرو ينكر أن يكون الفن للفن ، كما ينكر أن يكون المجتمع

1) Ibid p 619.

2) Ibid.

كذلك . أو يكون فى سبيل الله ، إنما يؤكد على أن « الفن للانسان » [١] ، وقد اتجه مالرو هـذا الاتجاه الانسانى فى الفن ، من منطلق إعـانه بقـدرة وعظمة مواهب الانسان الخاصة ، ومدى قدرته على تغيير الواقع ، وممارسة إرادته على العالم فى سبيل خلق عالم مبدع من الفن .

٧ ـ إن الفن هو ذلك العالم الذى يحيا فيه الفنان ، من خلال رؤيته الخاصة التى تختلف عن رؤية الشخص ، وفى هذا الموضع يميز مالرو بين رؤية الرجل العادى ، أو نظرته للعالم الطبيعى ، وبين نظرة الفنان التى تتسم بالبحث عما له صلة بالآثار الفنية ، وقد سبق أن بينا التمايز بين نظرتين إلى الطبيعة الخارجية ، إحداهما نظرة الفنان ، والأخرى نظرة الرجل العادى .

ويرى مالرو أن تأثير الفنـان يصبح قويا ، وفعالا ، على المبدعات الفنية المؤثرة ، والتي تجذب أعجاب المشاهدين ، فالفنان المبدع هو الذى يقوم بدوره فى خلق منظر فنى يكون أجمل وأروع من مثيله فى الطبيعة . فنحن قد نعجب بمنظر طبيعى جميـــل ، بيد أنه قد يثير اعجابنـا بصورة أكبر ، إذا ما شاهدناه من خلال ابداع ريشة فنان [٢] . وهذا يعنى أن الفنان إنما يضع لمساته الساخرة التي تأخذ بمجامع قلوب جمهور المتذوقين .

وفى هذا الشأن ، فان مالرو يتجه إلى ابراز عظمة الجانب الانسانى ، ومقدار تأثيره على نهضة الفن ورقيه .

٧ ـ إن الوظيفـة الأساسية للفن هى تبديـل وجه الأشيـاء ، أى تغيير

---

1) Ibid p. 603

2) Malraux - A : La Gréation Artistique, paris Gallimard 1955 p. 132.

وظيفتها(١). وفي ذلك تكمن الروعة في الأعمال الفنية ، ومن ثم فان الفنان يحتاج لكى يصبح على مستوى فنى أصيل أن يمارس خبراته الجمالية . وألا ينظر إلى انتاجه الفنى وهو فى سن صغير ، لأنه يكون فى هذه المرحلة غير قادر على تكوين خبرة فنية أو استكناه مواهبه ، والكشف عن إلهاماته (٢) .

ويسهب مالرو في كتابه « الابداع الفنى » أو « الخلق الفنى » فى تفسير العملية السيكلوجية والسلوكية المتبعة فى ممارسة الفن ، وإلى أى حد يتأثر الفنان بالنقل من الطبيعة أو محاكاة الآخرين . وكيف أن حب الفن ، والاستمتاع به ، وكذلك التعبير عنه إنما يختلف اختلافا كبيراً باختلاف مراحل عمر الإنسان (٣) .

ويذهب مالرو إلى أن الاختلاف فى التعبير عن الفن ينشأ أصلا من اختلاف ارادة الطفل عن إرادة الشاب الناضج ، فان الطفل الصغير يحاول تقليد ما يراه أمامه ، كما يدخل فى محاولة طريفة لتقليد الطبيعة ، ويشعر فى ذلك بأنه منساق لها ، أى أسير لجمالها الخلاب ، مفتون بروعتها (٤) . ومن ثم يحاول تمثلها بدقة تامة . ويختلف هذا الموقف عن موقف الفنان الناضج الذى يعبر عن فنه من خلال قدراته وإلهاماته الخاصة ، وإرادته كذلك التى تحاول التحكم فى المجال الطبيعى الواقعي ، ومن ثم تعمل على تعديله ، وتغييره بالحذف أو الاضافة ، أى بالابتكار الخلاق الذى يحدث فى حرية كاملة ،

---

1) Ibid.

2) Ibid.

3) Ibid.

4) Ibid.

وانطلاق روحى لا متناهى [١] ، كما يتم فى حالة يقظة واحساس بالمسئولية نحو العمل ذاته ، وهنا يصبح الفنان الأصيل هو المشاهد والناقد والفنان [٢] .

ويذكر مالرو فى كتابه الابداع الفنى مراحل الفن ، فيبين ذلك باعطاء الأمثلة عن فن التصوير الذى يبدأ فى المرحلة الأولى له بالنقل من الطبيعة ، أو بتقليد صور اللوحات الشهيرة لعظماء المصورين ، أو بمحاولة تقليد الفنان (المبتدىء) لأسلوب غيره فى الرسم . وجدير بالذكر أن هذه المحاولة لا تعنى أكثر من عملية مشاركة بين الفنان وغيره من قرنائه فى عالم الفن ، لكنها لا تعبر بصدق عن روح الفنان ومشاركته للطبيعة وانفعاله بها ، وهذا لا يعنى على الأطلاق ألا تكون هذه المشاركة مصحوبة بوجدان حى أو مقترنة بشمة انفعال [٣] .

والحق أن لكل فنان واقع مادى ينبغى له أن يعيش فيه وتتحرك ريشته من خلاله ، فيتأثر به ، وينقل عه ، أو يحاول تمثله بشكل آخر (أو تخيله فى صورة جديدة تسمو على الواقع) . وليس من شك فى أن المرسم أو الكتاب أو الخميلة . أو غيرها من الأماكن والأدوات التى يتعامل معها الفنان إنما تلعب دوراً رئيسياً فى فن الفنان لأنها تأسره بذكرياتها التى لا يستطيع نسيانها طوال حياته .

---

1) Ibid.
2) Ibid.
3) Ibid 142

ومما يدل على إزدياد اهتمام الفنان ببعض الجوانب المحيطة به هو ابرازه لها من خلال أعماله الفنية ، فاللوحة الدينية التي تصور القديسين ، أو العذراء إنما تشير إلى إهتمام الفنان بالنواحي الدينية أو تدل على عمق ورعه الديني، أما اللوحة التي يصور فيها الفنان طفلا أو مجموعة من الأطفال ، إنما تدل على إهتمامه بعالم الطفولة وهكذا تتعدد موضوعات اللوحات الفنية لكنها تشير في نهاية الأمر إلى اهتمام الفنان بما يرغب الاهتمام به ، ويحقق من خلاله أحلامه .

وعلى هذا النحو فان نهاية رحلة الفن إنما تكشف عن مواضع اهتمام الفنان ، ومدى عمق مشاعره ، كما تبين كذلك رهافة وجدانه ، وانفعاله مع عمله الفني (١) .

أما عن الصلة بين العمل الفني ، والطبيعه فان مالرو يحددها بموضوع الكشف، أي بتلك اللحظة التي يحاول فيها الانسان اعادة خلق العالم من جديد. لأن الفنان الذي يتميز بالاصالة هو الذي يعلو على الطبيعة ، وينأى عن مجرد التقليد ، والاحتكاك بجزئياتها ، أو محاكاتها فمن ذا الذي ينكر روعة الفن عندما يكون أعلى وأسمى من مستوى الطبيعة نفسها ، وعندما يمتاز بسمة ابداع عنها ، أن هذه الخاصية التي يمتاز بها الفن ، هي ما تجعله رائعا ومبدعا في عيون المتذوقين (٢) .

---

1) Ibid.

2) Ibid.

وبعد أن قدم لنا مالرو هذه الفلسفة الاستطيقية أو إذا جاز لنا التعبير الاستطيقا الفسلفية ، نراه قد أبرز لنا فيها أهمية الفن، وجاس خلال تاريخه ، وعرفنا بأنواعه . كما بين لنا التمايز بين الفنان ، والرجل العادى، أى بين النظرة العادية ، والفنية . فضلا عن كشفه عن أبعاد الصلة بين الفن ، والطبيعة ، وتفسير التطور السيكلوجي لعمل الفنان ، وذلك من خلال « دراسة عملية رائعة » مدعمة بالأمثلة ، والشواهد الحية من تاريخ الفن (من نماذج الفن فى المتاحف) لأشهر أعمال كبار الفنانين .

وبعد أن عرضنا لهذه المقدمة الهامة ، والتى لاغنى عنها للتعرف على مذهب مالرو الجمالى نطرح فى هذا الموضع النتائج الميتافيزيقية للدراسة السيكلوجية للابداع الفنى وهى تنقسم إلى نتيجتين : تكشف الأولى عن دور الفن فى ابراز قدرة الانسان . أما الثانية فتبين عجزه عن كشف سر الحياة .

ولقد كان الرأى الذى عبرت عنه النتيجة الأولى راجعا إلى انغماس الفيلسوف فى عالم الجمال والفن ، وأحساسه بالجمال ، فضلا عن تقديره للفن ، فليس مستغرب أن يظهر من بين نصوصه ما يعبر عن دور الفن فى ابراز قدرة الانسان .

وخلاصة القول أن مالرو يعترف بدور الفن فى الكشف عن عظمة الإنسان وقدراته، وهذا الموقف إنما يذكرنا بموقف بسكال المفكر الفرنسى الحديث والجد الحديث، للوجودية المعاصرة، والذى برزت فى فلسفته إشارات وجودية تشير إلى عظمة الإنسان ، وليس مستغرب أن نجد هذا التقابل بين فكر الفيلسوفين فى هذا الشأن على أن نضع فى أعتبارنا أن مالرو قد جعل للفن اليد الطولى فى إثبات عظمة وقدرة الانسان ، فى حين أشار بسكال إلى « قوة العقل »

بأعتبارها مصدراً لعظمة الانسان وقوته .

أما النتيجة الثانية فتشير إلى عجز الانسان ويذهب مالرو في تفسير هذا الموقف إلى أن الفن الذى يعبر عن القدرة والعظمة الإنسانية ، إنما يعجز تماما عن الاحاطة بأسرار العالم ، وبلوغ كنه الأشياء ، ومع ذلك العجز الذى يكتنف إرادة الفن عند الانسان حين تعبر عن العالم يرى مالرو أن للفن أهميته لأنه دليل حياة الانسان . ورمز حضارته وشعار وجوده الحي والمنفعل (١)

وهكذا يعبر مالرو عن دور الفن فى كشف وحدة هدف الانسان الذى تمثله محاولاته المستمرة . فى التعالى على الطبيعة (٢) ، والكون ، وادراك سر عظمة النفس .

ولا غرو أن يأتى هذا التفكير في الكشف عن عجز الانسان مع موقف بسكال ن ضعف الإنسان ، وقصوره عن بلوغ سر عظمة العالم والخالق ، وذلك بسبب قصور عقله عن الاحاطة بالظواهر الدقيقة فى الكون ، فضلا عن عجزه عن التوصل إلى معرفة السر فى عمل الأجهزة الدقيقة التي تتكون منها أصغر ، وأدق الكائنات الحية .

ويرجع السبب فى ظهور هذا التشابه بين الفيلسوفين فى هذا الشأن الى اتجاهها الوجودى المشترك .

ونحن نعرف أن الفكر الوجودى هو فكر متقلب في الوهم والقلق ، متأجج العاطفة والوجدان كما أنه يتساءل دائمـــا عن سر الحياة على

---

1) Ibid.
2) Ibid.

غرار ما تصور بسكال ـ ذلك بالنسبة للعقل الانسانى ـ .

ورغم ذلك فان نظرة التفاؤل التي ينتهى بها مالرو نظريته فى الفن ، والتى تتبلور فى احترامه ، وتقديره ، وبيان عظمته وقيمة دوره فى حياة وتاريخ الناس إنما تعطى انطباعا بمبالغته . يقول الدكتور زكريا ابراهيم : « أنه قد بالغ فى وصف عظمة الإنسان ، على نحو ما تكشف لنا عنها روائع الفن ، وتقديمه لنزعة انسانية جمالية متطرفة ، تجعل من الفن « درساً للالهة » وتغفل تماما كل دور قامت به « الطبيعة فى تعليم الانسان » [1] .

٨ ـ كامى : Camus, A

الفن تقبل وتمرد : (١٩١٣ ـ ١٩٦٠)

ينبغى علينا قبل الشروع فى دراسة كامى باعتباره أحد الفلاسفة الوجوديين أن نشير إلى الفكر الجمالى عند هؤلاء الفلاسفة الوجوديين الذين وضعوا لمنهجهم فى الحياة ألفاظا كالغربة ، والعبث ، والتمرد ، واللامعقول وهى تعبر عما أصابهم من حيرة وقلق فى القرن العشرين .

فلقد ساعدت ظروف الحرب العالمية الثانية . التي أكتوى العالم بنيرانها ، على اشعال جذوة النار فى قلب الإنسان الذى استيقظ ضميره ، وأحس بعذابه ، وضياعه وضعفه .

وكان من نتائج الموت والدمار والفوضى التى عمت العالم فى ذلك الوقت أن شعر الفيلسوف بالضعف والاحباط ، ودفعه ذلك إلى التفكير فى أن الحقيقة الوحيدة فى هذا العالم هى الفوضى ، أو العبث ومن ثم أخذ ينظر إلى

١) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص ١٧١ .

العالم باعتباره مصدر فوضى ، وأنه عبث لا طائل تحته ـ لأن العالم غير حقيقي في تصورهم ـ ومن ثم يستحيل على الانسان التحرك فيه ، أو العمل ، أو تحقيـق النفع ، أو ممـارسة الحرية ، أو حق تقبـله . فهو عالم مهزوز ، لا قيمة له ولا مبدأ ، أنه أشبه بعالم الأحـــلام أو الأوهام منه إلى عالم الحقيقـة .

ولقد أشار الفلاسفة الوجوديين إلى أن الوجود سابق على الماهية ، لأن الانسان هو وجوده .

وكان الفلاسفة العقليين أمثال ديكارت ، وليبنتز وبسكال ، واسبينورا ، قد ذهبوا إلى أن الماهية أسبق من الوجود على نحو ما ذكر أرسطو ، غير أن النزعة الوجودية أو المنهج الوجودى قد أفترض سبق الوجود على الماهية لأن الوجود هو ما يفعله الإنسان ، هو تشخصه وكيانه ، ومن ثم حريته التي يمارسها بكامل ارادته ، الحرة المختارة .

ويؤمن الفلاسفة الوجوديين بأن على الانسان معرفة نفسه بنفسه ، من حيث كونه لم يكن ، بل ما يكون عليه بالفعل وحيث يكون هو المسئول بصفة مطلقة عن خلق أفعاله ، وتحديد صفاته بارادته الحرة المختارة ، ومن ثم فانه ينبغي على الإنسان أن يخرج عن ماضى القطيع البشرى ، وأن يبدأ في اعادة النظر إلى المجتمع الذى يعيش فيه ، فيحاول أن يعدل في قوانينه ومبادئه ، وأن يحاول كشف النقاب عن ذاته ، وكيانه الواعى .

وتجدر الإشارة إلى أن هذه المحاولة من جانب الفلاسفة الوجوديين ، للانسلاخ عن المجتمع سوف تؤدى بهم إلى الشك الذى سوف يسلمهم إلى حالة من الرفض لقيم ، ومفاهيم المجتمع ، وكذلك لعقائده . إلى أن ينتهى الأمر

بالفيلسوف الوجودى إلى إنكار ذاته وانكار العالم ، وبلوغ مرحلة العدم .

ومن خلال فكرة الحرية التي دفعت بالوجوديين إلى حالة من النفور والغثيان والعبث يحاول بعض الفلاسفة أن يحققوا عن طريق هذه الحرية أقصى ما يتمناه الانسان ، ويرغب فيه بدلا من الانسياق فى تيار العبث واللامعقول .

وسوف نبين فيما سيأتى مجمل عن حياة وفلسفة كامى فى التمرد ، وفى تقبل الجمال .

فهو فيلسوف فرنسى ، ولد فى الجزائر فى عام ٩١٣ ، من أب فرنسى فقير عمل فى مهنة مزارع أجير وأم كانت تقوم بالخدمة فى المنازل .

أشتعلت نيران الحرب العالمية الأولى ، وكان ذلك في عام ١٩١٤ فغادر والده الجزائر إلى فرنسا حيث مات قتيلا فى الحرب . احتضنت كامي والدته وعاشا فى حي من أحياء الجزائر الفقيرة ، فلمس حياة الفقر ، والحرمان التي كان يعيشها الكثيرين من العمال الجزائريين الفقراء ، وعاشها معهم كما عبر عنها فى كتاباته الأدبية .

وكان من نتائج حياة الفقر والحرمان التى عاشها كامى أن سقط مريضا بالدرن ، بيد أن ذلك لم يمنعه من مواصلة مسيرة العلم والأدب ، فعلى الرغم من عدم نجاحه فى الاشتغال بالجامعة بيد أنه وفق فى الاشتغال بالصحافة .

من أهم أبحاثه ، وكتاباته الأدبية والفلسفية هو بحث عن أفلاطون والقديس أوغسطين ، كما أهتم بقراءة كتب الرواقيين ، والوجوديين خاصة كيركجارد ، فضلا عن إطلاع شغوف بالأدب عند مارسيل بروست ،

وديستو يفسكى (١).

عمل كامى بالصحافة ، وذلك فى جريدة « الجزائر الجمهورية » ، وكان

---

١) ثائر ، ورجعى فى ذات الوقت على نحو ما وصفه النقـــاد والاشتراكيين الثوريين ولد فيودور ميخـايلوفتش دوستويفسكى فى موسكو عام ١٨٢ لأب كان يعمل مهندسا ، تلقى تعليمه فى بطرسبورج حيث أتم دراسته الثانوية . إلتحق بعد ذلك بمعهد المهندسين فى بطرسبورج بيد أنه لم يتخذ الهندسة مهنة له ، بل كرس حياته للأدب .

كان دوستو يفسكى على صلة وثيقة بالكاتب « نيكراسوف » الذى كان عدوا للحكم القيصرى الاقطاعى الغاشم ، كما كان مؤمنا بالاشتراكية .

من أهم أعـــماله وأشهرها قصته « القوم البـائسون » و « التوأم » و « الجريمة والعقاب » ، و «المقامر» و «العبيط » و « الأخوة كرامازوف» وقد أظهر الأدب عنده مـــدى صدق التصوير الواقعى لـما كابده الشعب الروسى من فقر، وجهل ، ومرض واستعباد فى عهد الحكم القيصرى الغاشم .

ولقد فضح دوستويفسكى ما شاب حياة البرجوازية من تفاهة،وحقارة وافتقار للمثل الكريمة ، والفضائل الانسانية . كان أدبه رائعا يحاول فيه أن يضع حلا لعذاب الطبقة الفقيرة فى مواجهة الطبقة البورجوازية الرأسمالية النامية : التى تكالبت على المال ، وكان الحل هو التسامح الذى تصوره يأتى من تسامح الطبقة الفقيرة . وتوبة الطبقة الغنية بيد أن بلزاك لم يقدم أى حل فى هذا الصدد ، لـكنه صور تكالب البرجوازية فحسب . ولقد كان اهتمام كامى بالشيوعية ، وانضمامه إليها فى مرحلة من مراحل حياته ، هو الدافع وراء قراءته لدوستويفسكى ، واعجابه بكتاباته .

متحمسا للدفاع عن الحرية ، والكشف عن معاناة الفقراء والمدحورين ، كما كان يهاجم وسائل الاستبداد والقهر التى كان يمارسها الفرنسيون فى الجزائر .

ولم يستمر كامى في العمل الصحافى فترة طويلة ، إذ سرعان ما تركه واتجه للتعبير عن آرائه وحريته الفكرية من خلال ممارسة فن المسرح ، فقدم على مسارح الجزائر مجموعة مشهورة من المسرحيات من اخراجه مثل : « عودة الفتى الضال » التي كتبها جيد ، والأخوة كرامازوف ، التى مثل فيها دور إيفان .

وجدير بالذكر أن كامى كان من عشاق الجزائر « مسقط رأسه » فجند نفسه لخدمة قضاياها ، والدفاع عنها ، والسعى فى سبيل نصرة المظلومين والفقراء من شعبها ، كما استمد أدبه من طبيعتها الجميلة .

من أهم أعماله مسرحية « ليجولا » و « قصة الطاعون عام ١٩٤٧ ، وفيه تتجلى أفكاره عن العبث واللامعقول حيث يصور فى هـذه القصة موت الانسان بسبب الطاعون ، وما يكشف عنه هذا الموقف من عبث الحياة ، وتأكيد مبدأ اللامبالاة ، وفضلا عن ذلك كتب كامى « أسطورة سيزيف » وكذلك مسرحية « العادلون عام ١٩٤٩ . وكتابه « الإنسان المتمرد » L'Homme Revolté, الذى كتبه عام ١٩٥٠ ، وتتضح من خلاله الخطوط الرئيسية لمذهبه الفلسفى ، ونزعتـه الأدبية ، وكذلك مسرحيته ، « حالة حصار » ، و « العادلون » بالإضافة إلى كتاب « العرش » ، و « أسطورة سيزين » ورسائل إلى صديق ألمانى » .

ويذهب كل من شرح فكرته عن العبث، واللامعقول إلى القول بتناقضها لأنها تنفى من خلال مضمونها كل القيم ، ولا تبقى إلا على قيمة الحياة . ومن ثم يصبح الموقف اللامعقول أمراً مستحيلا لأن العبث لا يمكن أن يكون قاعدة أومبدأ للحياة، لأننا رغم احساسنا به فى بعض الأحيان إلا أننا لا يمكن أن نجعل منه إحساسى عام وكلى .

ولقد كان اعتقاد المفكرين فى العبث باعتباره قاعدة عامة من دواعى الخطأ الفادح الذى تردى فيه هؤلاء المفكرين . ذلك لأنه نظر إلى هذا الموقف باعتباره موقفا مؤقتا من مواقف الحياة وأنه من الضرورى تجاوزه .

ثم يعود كامى ويؤكد على أنه رغم ما يعتقد فيه من مواقف عبث أو لا معقول ، فانه لا يكون متأكد إلا من ممارسته لموقف واحد فحسب ، هو موقف الثورة أو التمرد ، الذى ينشأ عند الإنسان نتيجة فقدانه للعقل أمام موقف جائر ، وغير مفهوم . بيد أنه رغم ذلك إنما يطالب فى قرارة نفسه . بعودة النظام فى داخل الفوضى وإحلال العدالة محل الظلم ، وفهم الوحدة الكامنة فى قلب الاشياء (١) .

والانسان الثائر هو الذى يرفض أن يتمرد ويقول لا ، إنه أسير ظل يخضع للأوامر وفجأة قال لا ، بحيث تصبح هذه الكلمة « لا » هى الحد الفاصل بين الماضى والحاضر ، بين حق الذات ، وحق الآخرين ، وبعبارة أخرى : فان الثورة معناها أن الانسان يكتشف فجأة حقا

---

١) أ. د نازلى إسماعيل حسين : الفلسفة المعاصرة ، مكتبة الحرية الحديثة، جامعة عين شمس ١٩٨٢ . ص ٢٤ .

مشروعا له »(١) فالثورة هى الانتقال من حالة العبودية إلى الحرية ، لتحقيق المساواة بين السيد والعبد .

وعندما يثور العبد ، فانه يكتشف معنى القيمة فى الوجود ، تلك القيمة التى ينبغى على الانسان أن يسعى إلى تحقيقها (٢) .

فلسفة الجمالى عند كامى :

يبدأ كامى فلسفته الجمالية برفض التعارض الشائع بين الفنان والفيلسوف، فهو ينكر أن يكون الفنان مختلفا عن الفيلسوف ، أو أن يعيش فى عالم متمايز ، مختلف عن عالم الفيلسوف .

ويذهب إلى أن كل من الفنان والفيلسوف مرتبطان بعمل لا ينفصلان عنه ، فالفنان مثل الفيلسوف يعجز عن الحركة بدون مصاحبة فكرة ، كما أنه لا يستطيع أن يبرر أعماله أو يحقق فنه بدون وجود مذهب فكرى يظهر من خلال أعماله ، مهما اختلفت فى رموزها وأشكالها المتباينة .

والحق أن أعمال الفنان التى تتحقق فى صور مختلفة ، إنما تعبر فى نهاية المطاف عن فكرة واحدة كلية ، تنسحب على كل أعماله المبدعة ، رغم تعدد مظاهرها .

وعلى هذا النحو فان كامى لا يفرق بين الفنـــان ، والفيلسوف ، فان الفنان يمكن أن يصبح فيلسوفا ، والعكس صحيح .

---

(١) نفس المرجع . ص ٢٥ .

(٢) يقترح العودة إلى المصدر السابق للحصول على المزيد من موقف البير كامى الميتافيزيقى .

ويرتبط الفن عند كامى بالموقف الميتافيزيقى للانسان ، وبالتالى فان هناك ربطا بين العمل الفنى ، والموقف الميتافيزيقى للانسان ، وأن على الفيلسوف ، أو صاحب الميتافيزيقا أن يواجه العبث الذى يسود العالم ، وأن يعمل جهده فى سبيل إعادة تشكيل الوجود وصياغته من خلال فكره أو عمله الفنى، ولهذا فان على الفنان المتمرد أن يحاول فرض وجوده فى صورة شكل فنى جديد ، منظم ، أو فى صورة تصور معقول عن العالم .

وهكذا يتحدد عمل الفنان الأصيل من خلال تحقيق ذاته عملا وفكرا فى صورة عمله المبدع فهو إذ يرفض ويزدرى العالم لما يشيع فيه من اهتزاز ، وعبث ، وتناقض . وكذلك لما يتسم به من الفوضى واللانظام ، فهو يسعى فى ذات الوقت إلى خلق العالم من خلال العمل الفنى ، على الصورة التى يريدها له .

ولما كان العالم فى تصور الفنان هو مصدر عبث وتمزق وفوضى ، فانه إنما يسعى مجتهدا فى سبيل إقامة عالم تتجلى فيه الوحدة التى يعجز عن الحصول عليها فى العالم الطبيعى الذى يعيشه .

ويذهب كامى إلى أن كل لون من ألوان الفن ، إنما يعبر عن الهدف الأسمى الذى يسعى إليه الفنان ، وهو الوحدة التى يفتقد وجودها فى العالم المحيط به (١) . فان فن الموسيقى يستطيع بجهد الفنان ، أن يحقق نوعا من الانسجام والوحدة التى يستحيل العثور عليها داخل الطبيعة ، أما فن النحت

(1) Camus, A : L'Homme Revolté, Paris Gallimard 1951 p. 341.

فانه يضعه فى قمة الفنون الجميلة ، لما يتسم به من قدرة فائقة على تخليق الشكل البشرى . وهو يقول : « إن النحت يحاول رد فوضى الحركات إلى وحدة الطراز » (١) .

أما فن الرواية فهو الذى يتحقق فيه الكون الخاص والذى ينطق بكلمات النهاية ، كما تنسحب على طابع الحياة فيه مسحة مصيرية (٢) . وهو يعبر عن ذلك بجلاء فى تعبيره الدقيق فيقول : « إن الرواية إنما تصنع المصير بالقدر المطلوب » (٣) .

ويعتمد فن بناء الرواية عند كامى على عاملين أساسيين هما حرية الاختيار، وتجاوز الواقع وهما عاملان مرتبطان تماما لأن الكاتب الروائى - وهو فنان - إذا لم يستطع أن يتجاوز الواقع الذى يعيش فيه ، إلى بناء عالم خاص بنفسه ، أى عالم يستطيع من خلاله ممارسة حريته ، وتحقيق ما يصبو إليه . فانه يكون عندئذ مجانبا للأصالة والموهبة الخلاقة ولو أن فنا من الفنون حاول أن يحاكي الطبيعة حرفيا، لأصبح مجرد تكرار لا أساس له من الجدة والاثارة، ولتحول إلى تكرار ممل للواقع ، يخلو من لمسات الابداع والتجديد .

ويعيب كامى على الكتاب الروائيين الماركسيين اتجاههم إلى تصوير الواقع ، فى الصورة التي تتلاءم مع مذهبهم . ولهذا فانهم يحاولون حذف ما لا يروقهم من جوانب الواقع، حتى تبدو رواياتهم على وفاق مع المذهب الماركسى.

---

١) محمد زكي العشماوى : فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية ١٩٨٠ ص ٢٣٣ .

2) Camus, A; L'Homme Revolté, p. 322

3) Ibid.

وإذا كان كامى يهيب بالكاتب الروائى العمل على تحقيق ذاته ، وتأكيد لمسته الخاصة فى عمله ، أى تطبيق مبدأ التطبيع الأسلوبى Stylisation – بيد أنه لا يدفعه إلى هجر الواقع تماما ، أو مجافاته ، والاعتماد على الخيال فحسب ، لأن الخيال وحده لا يكفى فى بناء الرواية لأنه لو تملك ناصيتها ، واعتمد على تصورات وآراء نظرية لما استطاع تحقيق النجاح لعمله ، أو التأثير على وجدان القراء . ونحن نعلم أن فقدان الرواية لدعامات الواقع ، وقيامها على عامل الخيال البحت إنما يفقدها وحدتها ، وقدرتها على الوصول للناس ، والتأثير فيهم وجدانيا .

ورغم أن كامى يؤمن بأن الفن مجرد وجهات نظر ورؤى خاصة تختلف من فنان إلى آخر بيد أنه يعود ويقرر « أنه رغم ذلك فهناك مبدأ واحد يشترك فيه جميع الفنانين وهو ما يعرف بالطراز أو الأسلوب وهى التى بمقتضاه يفرض الفنان طرازاً خاصا ، أو أسلوبا معينا على المادة [١] » .

وتعنى عملية «التطبيع الأسلوبى» عند كامى وجود قطبين هما قطب الواقع من جهة ، وقطب الذهن الذى يخلع صورته على الواقع من جهة أخرى [٢]، حيث يستطيع الكاتب عن طريق هذه العملية الأخيرة – من إعادة خلق العالم لحسابه الخاص مستخدما قدراته ، ومواهبه الخاصة على التنظيم .

ولما كان مذهب كامى فى الوجود يتجه إلى تأكيد مفهوم التمرد على الواقع ، والثورة عليه ، فقد انسحب نفس هذا الاتجاه على الأدب ، فقد ربط بين

---

١) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص ٢٢٤ .

٢) نفس المرجع ، نفس الصفحة .

العمل الروائى الفنى ، وبين التمرد ، فالروائى هو الذى يتمرد على واقعه ، ويسعى جاهداً لتحويره وتغييره [١] .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التمرد الذى يفهم منه فى بعض المواقف أنه موقف سلبي أو بائس، أو عابث يراه كامى عاملا هاما فى بناء وتنظيم الرواية الأدبية ، ومن ثم يعد التمرد دعامة من دعامات الأدب الحقيقى ،كما يمثل عنصراً أساسيا فى بناء الرواية المتكاملة عنده .

وعلى هذا النحو السابق فان كامى يرفض الواقع ، ويراه لا معنى له ، ورغم ذلك فانه يرى أن الفن مهما حاول أن يعكس على مبدعاته روح الفنان وأسلوبه ، إلا أنه لن يستطيع أن يهرب من الواقع لأنه يرتكز عليه ، مهما تكن صورة هذا الواقع مظلمة ومضطربة ، فما لا شك فيه أن الفنان يسعى إلى تجميلها و تنظيمها .

وإذا كان الإنسان يثور ويتمرد ميتافيزيقيا، فانه يثور كذلك في مضامين وأشكال فنه ، ولهذا فان الفنان يسعي مجتهدا فى سبيل تحقيق النظام والوحدة والكمال فى الأشياء التى يخلقها بفكره وجهده .

---

1) Camus. A; L'Homme Revolté p. 336.

الفصل الخامس

الاتجــــاهات النظرية والتجريبية
فى علم الجمال الحديث

ه مقدمة

أ ـ الاتجاه النظرى الميتافيزيقى :

١ ـ بندتو كروتشه

٢ ـ رسكن

٣ ـ تولستوى

٤ ـ نيتشه

٥ ـ سنتيانا

ب ـ الاتجاه التجريبى :

١ ـ فيخــــنر

٢ ـ فونت

٣ ـ هربرت سبنسر

٤ ـ تــــين

٥ ـ دور كيم

٦ ـ شارل لالو

٧ ـ إيتين سوريو

مقدمة

لما كان الموضوع الجمالى هو الركيزة الأولى فى تكوين الأحكام الجمالية والذوق ، فقد ظهرت مجموعة من النظريات والمذاهب الحديثة والمعاصرة التى تحاول تفسير موضوع الجمال من عدد من النواحى النظرية تارة ، والعملية تارة أخرى .

وفى سبيل تكوين رؤية نظرية لموضوع الجمال – برزت لنا المدرسة النظرية التى يرى أتباعها أن تفسير موضوع « الجمال الموضوعى » يكون فى عالم غير عالمنا الواقعى الحسى ، وأنه يمكن تلمسه فى عالم علوى (مثالى) يجاوز نطاق عالم المحسوسات ويعلو عليه ، وهم يستندون فى هذه الرؤية المثالية إلى وجود أفكار تأملية مسبقة، ومتعالية على مستوى التجربة الحسية ومن أمثال هؤلاء : كروتشه ، ورسكن وتولستوى ، وكذلك نيتشه ، وسانتيانا .

أما المدرسة الثانية فى تفسير (الموضوع الجمالى) فيمثلها العلماء التجريبيين الذين حاولوا تفسيرها بردها إلى منهج العلم والتجربة .

وقد رأينا مما سبق كيف حاول العلماء المحدثين إدخال فلسفة الجمال ضمن مباحث العلوم التجريبية ، ومحاولة إقامة علم خاص يدرس الظاهرة الجمالية من منظور علمى معاصر يتوخى الموضوعية والتجريبية ،ويحاول تطبيقها على هذا المجال النظرى الخالص .

وعلى الرغم من الجهود التى بذلت فى سبيل تطبيق المنهج العلمى على فلسفة الجمال ومحاولة تحويلها إلى علم تجريبى على غرار العلوم الطبيعية الوضعية ، بيد أن هذه المحاولات لم تحقق أهدافها المرجوة ، ذلك لأن فلسفة الجمال التى أريد

تحويلها علما ، وخلع أثوابها الميتافيزيقية عنها هي فلسفة الجمال النظارية ـ قبل أن تصير علما ـ وهي تلك الفلسفة التي اعتمدت في المحل الأول على معرفة الذوق والمواجد الفردية ، ومن ثم فإنها لو بحثت من منظور تجريبي بحت لتحولت إلى مجرد علم وضعي يتلاشى فيه البحث عن الذوق أو المشاعر الفردية وهذا يعني الحكم على الظاهرة الجمالية بالموت ، والقضاء على الحس الجمالي ، والذوق الحر لدى الأفراد .

ولكن كيف يتسنى لأتباع النزعة التجريبية تحديد الأذواق الفردية عن طريق التجربة ؟

إن هؤلاء العلماء التجريبيين يقيسون التقدير الجمالي بالرمـــز له برقم يعطينا صورة مبتسرة للكم الإعجابي الذي يعتبر ـ في نظر التجريبيين ـ مؤشراً على القطاع الذهبي ، وهو ليس في ـ حقيقة الأمر ـ سوى تعميم يقوم عـلى التجريد ، ويغفل سائر الخصائص والمميزات الجوهرية للظاهرة الجمالية » (١)

ويقوم هؤلاء العلماء بتبرير موقفهم العملي (الوضعي) من تصورهم الذاهب إلى أن تقدير الجمـال إنما يستمد أساسا من الموضوع الجمالي وليس من الذات المدركة له ، وإذا صح ذلك لتحول علم الجمال (النسبي) الى علم طبيعي وصفي يعتمد على التقرير فحسب ، وليس على التقييم الشخصي . وهذا سوف يؤدي إلى أن تصبح الأحكام الجمالية متشابهة عند جميع الأفراد مهما اختلفت أذواقهم ، وظروف معيشتهم واجناسهم وهنا سيتحول الحكم الجمالي إلى حكم علمي موضوعي تتفق فيه جميع الآراء .

---

(١) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ، ونشأة الفنون الجميلة ، ص ٤٨ .

ولما كان الحكم الجمالى ينبع أساسا من وجدان وذوق الفرد الخاص فقد أتى مختلفا باختلاف الأفـراد ، والأذواق ، بل ربما كان مختلفا عند الشخص الواحد من مرحلة إلى أخرى فى حياته ، مما يقلل من قيمة وأهمية دعوى هؤلاء التجريبون .

وسوف نحاول في هذا الفصل إبراز موقف كل من اتباع المدرستين : العلمية (الوضعية) ، والنظرية (المثالية) بالنسبة للموضوع الجمالى .

أ ـ الاتجاه النظرى الميتافيزيقى :

يمثل هذا الإتجاه مجموعة من الفلاسفة نذكر منهم على سبيل المثال : بندتو كروتشه ، ورسكن ، وتولستوى ، بالإضافة إلى نيتشه وسنتيانا .

١ ـ بندتو كروتشه : Crocc Bendetto
(١٨٦٦ ـ ١٩٥٢)

يعد من دعاة الاتجاه النظرى فى معرفة الموضوع الجمالى والاحساس به ، وهو يستهل كتابه « المجمل فى علم الجمال » بالتساؤل عن ماهية الفن ، ويجيب على ذلك بأنه عيان أو حدس وهو لايفرق كثيرا بين كلمات الحدس ، والتأمل ، والتخيل ، والتوهم ،والتمثيل، باعتبارأنها جميعا تعد بمثابة مترادفات تتردد باستمرار على ألسنة الناس عندما يتحدثون عن الفن . ولا يفهم منها غير شيء واحد يتفق عليه الناس جميعا وهو مفهوم الحدس أو العيان .

ويرى كروتشه أنه فى ضوء كون الفن حدسا أو عيانا فانه من ثم لايكون ظاهرة فيزيائية .أو واقعة تجريبية ، كما أنه لايمكن أن يرد إلى مجموعة من الأشكال الرياضية ، أو الهندسية ، وهنا فان كروتشه يرفض أن يقع الفن تحت تأثير الاتجاهات التجريبية كأن يرد إلى ظواهر طبيعية مثل: الضوء والحرارة والكهرباء .. وغيرها أو أن يرد إلى ثمة أشكال هندسية : كالمثلثات أو المكعبات ، أو إلى أى رموز جبرية أو حسابية ولهذا يوجه كروتشه نقده لسائر النزعات التجريبية التى ترد علم الجمال إلى ظاهرة يمكن قياسها ، أو جسما ماديا يقبل التجزئة ، لأن التجربة الجمالية عنده بريئة من من جميع هذه المقاييس ، فهى ليست أكثر من حقيقة روحية لا سبيل الى قياسها أو تجزئتها .

ولقد فند كروتشه مذاهب التجريبيين ، وسخر من نظرياتهم ، التى تحاول رد الظاهرة الجمالية إلى مستوى البحث الفيزيقى (التجريبى) على غرار ما فعل فنشر وأتباعه فكأنهم فى مسعاهم ذلك أرادوا أن يردوا (الجميل) إلى مجموعة من الأشكال الطبيعية الأولية .

ويرى كروتيشه أنه من الممكن أن تقسم اللوحة الفنية إلى أجزاء صغيرة بيد أن ذلك التقسيم لن يترك فيها ثمة عملا فنيا أو ابداعيا لأنه سوف يحولها إلى سطح مادى مغطى بالألوان والخطوط التى يمكن أن تحلل إلى أصغر منها وهكذا ... إلى أن تنتهى من الواقع صورة العمل الفنى ، وتتحول إلى شيء آخـر .

وفضلا عن أن يكون الفن واقعة فيزيقية ، أو شكلا هندسيا ، ينكر كروتشه كذلك أن يكون الفن فعلا نفعيا ، يقصد الإنسان من ورائه تحقيق لذة ، أو اجتناب أذى ، فالفن فعل تأملى حدسى خالص ، لا علاقة له بمجال السلوك والأفعال .

وينكر كروتشه فضلا عن الانكارين السابقين أن يكون الفن فعلا أخلاقيا ، لأنه لما كان حدس أو عيان فقد استلزم ذلك ألا ينظر له باعتباره أخلاقيا أو غير ذلك ، وإذا كانت الإرادة الخيرة عند كروتشه هى قـوام الانسان الفاضل ، فانها ليست بالضرورة قوام الانسان الفنان ، لأن مقولة « الأخلاقى » لا تنطبق أساسا على (العمل الفنى) من حيث هو كذلك .

أما الانكار الرابع عند كروتشه فيعنى به أننا إذا عرفنا الفن بأنه عيان أو حدس فقد أنكرنا أن يكون الفن مجرد معرفة تصورية ، وقد سبق لنا أن

رأينا كيف ميز كروتشه المعرفة الحدسية أو العيانية عن المعرفة التصورية أو العقلية. وفي هذا الإنكار فانه يضع الفن باعتباره حدسا أو عيانا في مقابل العلم أو (الفلسفة). وهو يذهب إلى التفرقة بينهما فيرى أن الأول يعني حدس الحقيقة السامية ، أو كشف الحقيقة المعقولة أى الروح ، في حين أن مجال العلم أو الفلسفة هو ذلك المجال الذى يقدم لنا حدس العالم أو الظاهرة .

ويرى كروتشه أن الرؤية الفنية الصادقة هي تلك الرؤية المجردة من البحث وراء نوايا الفنان أو معرفة مدى صدق أو كذب مايعبر عنه من خلال أعماله الفنية ، فليس مطلوبا في مجال هذه الرؤية أى محاولة للكشف عن ثمة تناقض أو أخطاء منطقية في أى عمل فني، فالفن له عالمه الحدسي الخاص الذى لاعلاقة له بالمنطق ، أو الأخلاق أو المنفعة فضلا عن انكار كونه ظاهرة طبيعية أو هندسية .

كان هذا هو مجمل رؤية كروتشه للفن ، وهي على مارأينا تمثل مذهبا نظريا خالصا ، ورؤية حدسية مباشرة ، فالفن عنده هو العيان ، أو الحدس والتعبير .

٢ – رسكن : Ruskin(John)

(١٨١٩ – ١٩٠٠)

أما رسكن فيذهب في رؤيته النظرية إلى القول بأن الشعور الجمالي غريزى في الانسان ، أو فطرى [1] ، ومعنى ذلك أنه سابق على التجربة ، أما ظاهرة

---

1 - Read. Herbert : The Philosophy of Modern Art U.S.A N.Y Fawcett Library p: 79.

الفن فانها تنشأ عن غريزة التقليد ، كما تأتى كذلك نتيجة ميل الفرد الى تجسيم شيء ما ، أو رغبته فى وصف شيء مادى .

ولما كان رسكن يرى أن الفن هو التقليد فقد لزم عن منطق مذهبه أن يكون الأساس الموضوعى له هو الجمال الإلهى المشاهد فى الطبيعة ، باعتباره من صنع الله ، ويذهب رسكن الى أن الجمال الحقيقى يكمن فى تقليد الجمال الطبيعى وهو يمثل الفن الحقيقى الذى ينبغى على الفنان أن يمارسه ، ولما كان الفن الأصيل هو الذى يتمثل فى النقل من الطبيعة ومحاولة تقليد الجمال الإلهى [١] الذى يظهر فى الطبيعة والمخلوقات فان الفن هنا إنما يدفع اسلوك الفضيلة والخير . كما يجعل الا نسان فى حالة تسامى مستمر ومن ثم فانه يلعب دوراً هاما فى مجال التربية الأخلاقية .

وتجدر الاشارة هنا الى مسألة هامة يستلزم عرضها فى سياق ذكر نظرية الجمال عند رسكن ، وهى مسألة العودة الى الطبيعة فى الفن ، ومفهومها هو ماذهب إليه معظم المفكرين ، والفنانين من الإعتقاد بوجود أصول الفن فى الطبيعة [٢] . والإيمان الكامل بأن الفن الأصيل هو الذى يحاكيها أى ينقل عنها حرفيا . والحق أن أول من أثار موضوع تمجيد الطبيعة ، هو المذهب الاساسى للمفكر الفرنسى جان جاك روسو ثم مالبثت دعوته لعبادة الطبيعة أن تحولت الى مجال الجمال ، فاصبح كل ماهو جميل هو الذى يؤخذ وينقل من الطبيعة [٣] . وقد سار الفلاسفة الفرنسيين أمثال ديدرو ، وغيره .. على

---

1 - Ibid.
2 - Ibid p. 128.
3 - Ibid p 73.

نفس طريق روسو ودعوا إلى عبادة الطبيعة وعشقها .

وكان رسكن من الدعاة المتحمسين لعبادة الطبيعة باعتبارها المصدر الوحيد للفن وأن على الفنان أن يجتهد فى نقل صورة الطبيعة وأن يحاول ابراز اصالته واجتهاده الذى يظهر بصفة خاصة عندما لا يغفل أى جزء من أجزاء الحقيقة الماثلة أمامه فى الواقع (١)

وقد تغيرت النظرة المعاصرة عند بعض المفكرين وعلماء الجمال للفن فقد رفضوا نظرية التقليد (المحاكاة) ، وذهبوا إلى أن الفن يكمن فى الرغبة الجامحة فى خلق عالم متسق من الصور الحية .

٣ ـ تولستوى Tolosti (Nikolàyevich)

: (١٩٢٨ ـ ١٩١٠)

تعد نظرية تولستوى فى الفن من بين النظريات ذات الاتجاه النظرى فى فلسفة الجمال والفن، فهو يرى أن الفن ضرورى للحياة الانسانية لأنه يعبر عن نشاط الانسان ، كما أنه الرمز الذى يستخدمه الأفراد لنقل مشاعرهم إلى غيرهم وهنا تأتى أهميته التي تتحدد فى وظيفة مزدوجة هى تحقيق سعادة النفس عن طريق المبدعات الفنية الجميلة ، والاحساس بالمشاركة الوجدانية مع الآخرين (٢)، هذا الاحساس الذى يوقظه الفن ، ويركيه . وهكذا يصبح الفن عنده ضربا من النشاط الإنسانى الذى يتمثل فى محاولة الفرد توصيل عواطفه ومشاعره إلى الآخرين عن طريق بعض العلامات الخارجية .

(1) Ibid

(2) Ibid.

٤ — نيتشه : Nietzche (Friedrich)

(١٩٠٠ — ١٩٤٤)

كان نيتشه أحد الفلاسفة الوجوديين الملحدين ، ومن ثم اتسمت نظريته الجمالية بالتشاؤم والخيال(١). ولما كان نيتشه من دعاة العودة إلى العقل فى الحكم على الأشياء وتفسيرها فقد انسحبت هذه الرؤية بالتالى على اتجاهه فى الفن ، فقد أراد إعادة النظر فى القيم الجمالية والفنية ، ومحاولة تجديدها فى سبيل الحفاظ على جمال الحياة ورونقها ، وقوتها كذلك .

٥ — سانتيانا : Santayana George

(١٨٦٣ — ١٩٥٢) :

فيلسوف أسبانى تلقى تعليمه فى أمريكا ، كانت مقالته أو كتابه « مقالات في الواقعية النقدية » من أهم كتبه .

كان سنتيانا شاكا بدرجة بعيدة مع أن مذهبه كان يتجه اتجاها أفلاطونيا واقعيا . وتجمع فلسفته بصورة غريبة بين المذهب الطبيعى المتطرف ، والرومانسية الجمالية المفرطة فى الحساسية . وربما يرجع السبب فى ذلك إلى كونه أسبانى الأصل . لم يرد أن يحصل على الجنسية الامريكية ولقد حاول سانتيانا جهده أن يكون صارما جادا فى فكره ، بيد أنه كان لين ورقيق من الناحية العاطفية .

وكانت فكرته الرئيسية عن الجمال باعتباره شعورا تجسم فى موضوع هى التي جملته يحاول التوفيق بين أغاظ الأشياء الموجودة فى الطبيعة من

1) Ibid 272.

الحجارة المعدة للنحت ، ولوحة التصوير والموجات الصوتية فى الموسيقى ، وبين المضامين الجميلة ـ والمرهفة للعمل الفنى . ومما ساعده على هذا التوحيد هو تفرقته بين واقعية المادة ، ومثالية الماهية .

كانت أهم كتبه فى الفن هما كتابيه الأحساس بالجمال Sense ofBeauty والعقل فى الفن « Reason in Art » .

وجدير بالإشارة أن سانتيانا قد أنكر وجود علم الجمال أصلا كما رفض إدخال فلسفة الفن ضمن فروع الفلسفة الأخرى ، وذلك لأنه رأى أن « فلسفة الجمال » ما هى إلا مجموعة دراسات مختلطة ساعدت على خلقها بعض الظروف التاريخية والأدبية ولإعتقاده كذلك فى أن خبرة الجمال ليست مستقلة عن غيرها من الخبرات العادية فى الحياة ، وليس أدل على اشتراكها بين العلوم وتداولها بينهم من أن موضوعاتها قد تداولها علماء النفس ، ومؤرخو الفن ، والفلاسفة ، والنقاد وغيرهم ...وتعنى كلمة الفن عند سنتيانا معنيين مختلفين هما : معنى عام : يجعل من الفن مجموع العمليات الشعورية الفعالة التى يؤثر الانسان عن طريقها على بيئته الطبيعية حتى يتمكن من تشكيلها وصياغتها وتكييفها ،ومعنى خاص : ويجعل من الفن فيه مجرد استجابة للحاجة إلى اللذة أو المتعة أى لذة الحواس ومتعة الخيال . بغض النظر عن وجود الحقيقة أو عدمها .

وعلى هذا النحو يكون الفن بالمعنى الأول هو غريزة تشكيلية شاعرة بغرضها ، فانه لوقدر للطير أن يشعر بفائدة مايصنعه عندما يشرع فى بناء عشه لأمكننا أن نسمي نشاطه هذا بالنشاط الفنى . » وهكذا يصبح الفن بمعناه

العام هو كل فعل تلقائي يعززه النجاح ويحالفه التوفيق ، بشرط أن يتجاوز البدن .. لكي يمتد إلى العالم فيجعل منه منبها أكثر توافقا مع النفس [1] »

ويرى سنتيانا أن العلاقة وثيقة بين مجالى الفن والجمال ، ويتمثل هذا بوضوح من خلال النظر إلى الفنون الجميلة يقول سنتيانا في كتابه العقل فى الفن Reason in Art : « ... إن العلاقة وثيقة بين الفن والجمال ، ذلك أن الفنون الجميلة — التي تعبر عن هذه العلاقة — ماهى فى الحقيقة إلا ضروب من الانتاج يفترض أنها تتضمن بعض القيم الاستطيقية » [2]

والفن عند سنتيانا هو انتقال من مرحلة المادة إلى الصورة ، أى بمعنى الانتقال من المادة الجامدة إلى أخرى مرنة يصنعها الانسان ليتكيف بها مع رغباته وميوله ، فالانسان يكون فى حالة رغبة مستمرة ، وشوق متواصل لتعديل الواقع المادى الصلب وجعله ملائما لرغباته ومتوافقا مع أحلامه . وفى تلك الأثناء يحاول الإنسان جاهدا أن يتحرر من عبودية الطبيعة لكي يصل إلى حرية الروح . تلك الحرية التى تصنع مايلائم الانسان وما يرضى ميوله. ومن ناحية أخرى . فانه لايعنى بتحويل المادة إلى صورة جميلة مجرد تحقيق رغبات الانسان وميوله فحسب ، أى يكون الهدف هو تحقيق منفعة ما فحسب بل يكون هذا التحويل بمثابة الوقفة الشعورية الممتعة التي ينظر فيها الانسان إلى نتيجة صناعته ، وخلاصة جهده الفكرى والفنى فيتأمل الصورة

---

١) زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٧٠

1) Santayana, G' Reason in Art, N.Y. Scribner 1923 P. 15

الفنية الجميلة التي صنعتها يداه ، وعلى هذا النحو يصبح الفن نظاما للقلب والخيال (١)، يبلغ به صاحبه حد الاشباع و للذة ، وعليه تقوم نهضة المجتمع ورقي الحياة . (٢)

وهكذا ينظر سنتيانا إلى النشاط الفنى بصفته مظهراً لاستمتاع عقل الإنسان بأعظم ثمرات صناعته وانتاجه وأسمى ابداعاته .(٣)

ويتطرق سنتيانا إلى بحث مسألة القيم الجمالية فيحاول التمييز بينها وبين القـــيم الأخلاقية ، والعملية منتهيا إلى أن القيم الجمالية على عكس نوعى القيم الأخرى ، لان الضرب الأول من القيم يتصف بالسلبية ، وتقتصر مهمته على احتناب الآلم، ومحاربة الشر، فالعالم الأخلاقى هوعالم الواجب و الالزام، والتكاليف فضلا عن كونه عالم الصراع ضد الخطيئة ، فى حين أن عالم الفن هو عالم الحرية والاستمتاع ومن ثم كان النشاط فى مجال الأخلاق مقترن بالنشاط الجاد والشاق ، فى حين اقترن الفن باللعب والنشاط الحر الطليق . ومن ناحية أخرى تختلف قيم الجمال عن قيم الاخلاق والحياة العملية من حيث كونها قيم مطلقة لا أهداف من ورائها ، ولا منفعة ترجى منها ، فليس للمتعة الجمالية هـــدف إلا تحقيق اللذة والمتعة ، وإدراك الخير المطلق الايجابى(٤)، وآية ذلك أن النشاط الفنى لايثمر ولا يزدهر إلا فى أوقات الازدهار والحضارة فهو ترفيه حر وانطلاق متسامى فى حين أنه يختفى فى

---

1) Ibid p. 24

2) Ibid

3) Ibid p. 29.

4) Ibid p. 30.

الأوقات التي يسود فيها التدهور والإضمحلال . فالفن تقتله الحاجة وتعصف به ضروريات الحياة الملحة ، في حين أنه يزدهر وينفسح أمامه المجال للهدوء والانطلاق ، وممارسة الحرية في الأجواء التي يسود فيها الخير والرفاهية .

ويرى سنتيانا ضرورة التمييز بين المتعة الجمالية ، وبين ماعـــداها من متع ولذات . وهو في هذا الموضع يهاجم الآراء التي ذهبت إلى تنزيه المتعة الجمالية والفنية من الهوى والغرض ، فكأنهم بذلك ينكرون على من يفتنه العمل الفني مجرد التفكير في امتلاكه أو الاستحواذ عليه .

ويسهب سنتيانا في كتابه « الإحساس بالجمال » في شرح وتفسير اللذة الجمالية ودوافعها ، وهو يرى أن إحساس المرء بجمال اللوحة الفنية يمكن أن يكون دافعا لشرائها وليست هذه قاعدة عامة . إذ قد يتمنى الإنسان امتلاك بعض الأحجار الكريمة الباهظة الثمن بيد أنه لا يستطيع ماليا القيام بذلك . ورغم ذلك فإن اللذة الجمالية تظل مقرونة على الدوام بحب التملك شأنها شأن أى لذة أخـرى ، الذى يحب أو يعجب بثمة شيء يـود لو امتلكه في حقيقة الأمر . كما أن اعجاب الرجل بجمال المرأة يكون دائما مقرونا بحب التـملك وهكذا تمتلىء الحياة بالعديد من الأمثلة على العلاقة بين الإحساس باللذه والإستمتاع بشيء ما والشعور برغبة الامتلاك . (١)

وجدير بالذكر أن سنتيانا قد وجه النقد لما ذهب إليه كانت عن « كلية وعمومية الذوق الجمالى » وكان الأخير يذهب في بحثه عن الجمال الذى ضمنه

1) Lalo . Ch · Notion D Esthétique p· 57· p U F 1952 4ep, P. 27.

مؤلفه القيم « نقد ملكة الحكم » إلى أن الأحكام الجمالية تتسم بالعمومية والكلية لأن المرء حين يحكم على شيء ما بالجمال إنما يعنى بذلك « الجمال بالذات » (١) أو أن هذا الشيء « جميل فى ذاته » وأن هذا الجمال هو ما يراه الآخرون كذلك ، ولكن هل من المعقول أن يصبح الحكم على الجميل واحدا ، وكليا ، وعاما عند جميع الناس . إن سنتيانا يرى أن الواقع يشهد بعكس ذلك فالأذواق تختلف تماما من شخص لآخر ، ومن بلد لآخر ، وكذلك من عصر لآخر ، بل أنها تختلف داخل البلد الواحد من منطقة لأخرى ، كما تختلف فى الشخص الواحد من مرحلة لأخرى وهكذا . . . فكيف يتسنى لنا القول بوحدة الذوق العام عند جميع الناس إنه لو صح ذلك لصارت الأحكام الجمالية مطلقة عامة ، وهى فى الواقع غير ذلك لأنها نسبية ، فردية خاصة . (٢)

ويعرض سنتيانا فيما يعرضه عن الجمال واللذة إلى أهمية دور الإدراك الحسى فى تحصيل الخبرة الجمالية ، ودور الوظائف الحيوية فى إدراك الجمال والاحساس به ، كما يبرز أهمية العنصر الحسى أو المادى فى الجمال ، وأن اختفاء العنصر المادى من الموضوع الجمالى يذهب بروعته وتأثيره على المشاهدين ، ولا يعنى ذلك أن المادة هى الأساس الأول فى الجمال والفن لكنها — مع ذلك المبدأ أو البداية لكل ما هو جميل (٣) .

---

1) Ibid.

2) Santayana, G: Sense of B auty p. 39-40

3) Ibid. p. 79.

ب – الاتجاه التجريبي :

بعد أن عرضنا للاتجاه النظرى في علم الجمال ، وبينا آراء مجموعة من رواده نعرض فى هذا الموضع لعدد من الإتجاهات التجريبية التي رأت ضرورة إدخال علم الجمال ضمن طائفة العلوم التجريبية وبالتالى ضروره تطبيق المنهج التجريبى عليه .

وسوف نتتبع هنا مسار أفكار هؤلاء العلماء والفلاسفة ومقدار ما حققوه من نجاح فى رؤية الخبرة الجمالية وإخضاع معاييرها النسبية للأحكام والمقاييس التجريبية .

١ – فخنر (جوستاف تيودور)

(١٨٠٧ – ١٨٨٧) Fechner Gustav theodor

فيلسوف ألمانى تجريبى ، توخى الاتجاه التجريبى فى دراسة علم الجمال وهو يذهب إلى قياس شدة الاحساس عن طريق قياس منبهاتها الموضوعية ، ونحن نعلم مقدار التمايز بين الاحساس وهو ذو طابع ذاتى كيفى وبين المنبه وهو أمر موضوعى وكمى ، ومع ذلك فقد حاول هذا العالم التوفيق بينهما ، بأن وضع منهجا يقيس به لذه الشعور بالجمال .

ويقوم منهج فخنر التجريبى على أساس دراسة الأشياء التى تحدث اللذة فى نفوسنا ، وتكون سماتها الجمالية خاضعة لعامل القياس ويسمى هذا المنهج بمنهج « علم الجمال السفلى » (١) أو علم الجمال التجريبى « وهو ضرب من

(1) Lalo. ch : L' Esthétique Expérimentale Contemporaine Alcan Paris 1908 P. 89.

علم الجمال يعارض الصرب المختص بالميتافيزيقا أو علم الجمال الأعلى (الميتافيزيقى) [١].

وتنتهى محاولا فخنر التجريبية لقياس حصيلة الكم الاعجابى لأذواق المشاهدين بما أسماه « بالقطاع الذهبى » Section D' or .

ويرى فخنر أنه فى سبيل الحصول على تجربة سليمة بهذا الصدد ينبغى على الباحثين توخى البساطة فى التجربة ، حتى لاتضطرب وتصعب نتيجة للتعقيد الملاحظ فى موضوعات الفن ، كما يجب على الباحث أن يصم فى تجربته أكبر عدد ممكن من الحالات الوسطى حتى يمكن إستبعاد الخصائص الشخصية البحتة للأذواق الاستثنائية الشاذة التى قد تعوق إستخلاص العلاقات المشتقة من طبيعة الأشياء [٢] »

وبعد ذلك نجد أن النتائج الكلية ستكشف لنا عن طراز متوسط أو عادى للذوق مع إنحرافات عادية للتعبيرات .

وفى هذه التجربة يتساءل فخنر لماذا تبدو لنا أبعاد نافذة ما مستطيلة الشكل مثلا أكثر إستحسانا لدينا من نافذة أخرى ليست لها نفس الأبعاد وذلك بعد إستبعاد سائر العناصر الأخرى المصاحبة لكل من النافذتين كالزجاج وواجهة المنزل ، والألوان وغير ذلك ؟[٣]

---

(١) دنيس هويسمان ، علم الجمال (الاستطيقا) . ت أ . د أميرة حلمى مطر ، م الدكتور أحمد فؤاد الأهوانى القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ص ٥٧ .

(٢) محمد على أبو ريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٢١ .

(٣) نفس المرجع ، نفس الصفحة .

وينتهى فخنر من تجربته إلى أنه : « إذا كررنا النظر إلى عدة نوافذ مستطيلة مختلفة الأبعاد فاننا نصل بعد إحصاء النتائج إلى أن فريقا من الناس يستحسنون النوافذ المستطيلة التي تكاد تقترب من الشكل المربع والآخرين يستحسنون التي يكون إرتفاعها ضعف عرضها وعلى هذا النحو يحدث الإختلاف بين أذواق ورغبات الأفراد بشأن أشكال هذه النوافذ المستطيلة لكننا نرى أن الغالبية العظمى من المشاهدين تستحسن من بين هذه المجموعة من الأشكال المستطيلة شكلا معينا له أبعاد خاصة وعلى هذا النحو يسمى فخنر النسبة بين الطول والعرض فى هذا المستطيل — الحائز على استحسان وقبول الغالبية — بالقطاع الذهبي (١) ويقصد به القطاع الذى يشير إلى أكبر قسط من الجمال فى الأثر الفنى .(٢)

وبالرغم مما لاقته تجربة فخنر من نجاح وقبول ، وخاصة لدى الجمهور المتوسط بيد أن منهجه قد وجد معارضة شديدة ونقدا من علماء وفلاسفة عصره . يقول لالو فى نقده له « إن طريقته كانت متعسفة ، طبقت على مجموعة من الأشخاص إختيروا بتعسف » (٣) فمن ذلك الذى يثبت أن نتائج الإحصاء سليمة على الدوام .

---

(1) Lalo, ch : L' Esthétique Expérimentale Contemporaine, Alcan, P. 94.

(٢) للحصول على مزيد من المعلومات والرسوم التوضيحية يقترح الرجوع إلى كتاب فلسفة الجمال للدكتور محمد على أبو ريان ص ١٢٣ – ١٣٢ .

(3) Lalo, ch : L' Esthétique P. 95.

والحق أن الموضوع الجمالي موضوع معقد ومتشعب ، وليس بالبساطة التي تصورها فخنر وهو ليس عملا ماديا فحسب . أو عملا يقاس من جانب واحد ، أنه عمل يجب أن تتآذر فيه جميع العناصر المكونة له ، وأن تكون رؤيته في ضوئها ، أي في ضوء العمل الجمالي ككل . هكذا يكون فخنر قد أغفل في منهجه التركيب الأعلى لمجموعة الألحان ، ووجه نظره إلى كل لحن على حدة ، مع أن سمة الجمال تتعلق بالألحان المؤتلفة لا المتفرقة ، ومن هنا فان الموضوع الجمالي يكون له تركيب فوقي Supra - structur يعلو على تركيبه العادي .(١)

٢ – فونت Wuubt, W, Max (١٨٣٢ – ١٩٢٠)

عالم نفسي وفسيولوجي وفيلسوف ، كان يشغل منصب أستاذا للفلسفة بجامعة ليبزج ، كما كان أحد مؤسسي ، علم النفس التجريبي ، اهتم فونت بجمع آراء الفلاسفة الألمان (ليبنتز ، كانت ، هيجل) وحاول التوفيق بين آرائهم . كانت الميتافيزيقا في تصوره تتجاوز ثنائية العلم الطبيعي وعلم النفس . فتحاول أن تحقق الامتزاج بين المادية والمثالية ، فقد كان من أتباع المذهب المثالي في الفلسفه وكان فونت يعرف الميتافيزيقا بأنها النسق الارادى للقيم الروحية . وجدير بالذكر أن لينين قد قدم حججا قوية ضد آراء فونت في كتابه الشهير «المادية والتجريبية النقدية »(٢)

---

(١) نقلا عن الدكتور محمد على أبو ريان ـ فلسفة الجمال ، ص١٢٣ .

(٢) مجموعة من علماء الجمال السوفيت . مشكلات علم الجمال الحديث . قضايا وآفاق ، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٩ ، القاهرة ٣٤٤ .

وتأتى إهتمامات فونت المبكرة بالجوانب التجريبية إلى الإهتمام التجريبى بصفة عامة والذى كان يرمى إلى إحلال الملاحظات العلمية محل التأمل الفلسفى فالملاحظات العلمية التى تحل محل التأمل الفلسفى يمكن أن تهيىء وصفاً دقيقا للعلاقة بين العالم الذهنى والعالم الطبيعى، وكان هذا هو هدف فونت الذى أنشأ من أجله معمل علم النفس فى «ليبزج» Leipzig (١)

وقد ربط فونت بين الظواهر الجمالية والفنية بالحالات النفسية للفرد على غرار ربط جراند ألن Grand Allen بين الظواهر الجمالية والحالات الفسيولوجية للانسان .

٣ ـ هربرت سبنسر Spencer Herbert (١٨٢٠ - ١٩٠٣) .

يعد سبنسر أحد علماء الإجتماع والنفس الإنجليز، ومن أوائل مؤسسى المذهب الوضعى، تأثر بفلسفة هيوم وكانت وهل، كان يهدف من ميتافيزيقاه «مالا يقبل المعرفة» أى يقرر عجز العلم عن سبر غور الأشياء. وكان هذا الإعتراف الذى ساقه من عوامل التقريب بين العلم والدين . يعد مؤلفه «مذهب الفلسفه التركيبية» من أهم كتبه وتتلخص فلسفة سبنسر فى النقاط التالية ـ

١ ـ جمعت فلسفته بين المثالية الذاتية، واللاأرادية والمثالية الموضوعية .

٢ ـ شملت فكرة التطور عند سبنسر كل الأشياء والظواهر، ومع ذلك فقد كان يتصور التطور بطريقة آلية .

---

(١) حلمي المليجي . سيكلوجية الابتكار، دار المعرفة الجامعية ص ٤٤ .

٣ ـ ألغى التمايز بين المجالات المختلفة للعالم المادى وتصور التطور بطريقة آلية ، وباعتباره إعادة توزيع للمادة والحركة فى العالم .

٤ ـ نظر إلى الحياة الإجتماعية وقام بتحليلها فى ضوء الأسس البيولوجية.

إنحصرت نظريته فى الفن باعتباره شيئا كماليا ، أى شيئا ينسينا آلام الحياة وصلابتها ووحشتها فيصرفنا إلى اللهو أو اللعب ، ولهذا يصبح الفن ترفا كماليا وضربا من التسلية أو المتعة التى تمنحنا لحظات من السعادة ، كما تهيء لنا طرق الفرار من الألم والخلاص من متاعب الحياة الجدية .

وتجدر الإشارة إلى أن الفيلسوف الألمانى كانت كان هو أول من أشار إلى إعتبار الفن ضرباً من اللهو أو النشاط الحر الطليق الذى لاهدف له . وبعد كانت جاء شيللر ونادى بالفكرة نفسها ، وكذلك فعل هربرت سبنسر الذى حاول أن يجعل من النشاط الفنى بأسره مجرد صورة عليا من صور اللعب أو اللهو وهنا يصبح الفن عنده مجرد أداة لتحقيق وظيفة كمالية .
Instrument de Luxe

٤ ـ تين Taine. H (١٨٢٨ ـ ١٨٩٢)

يعد من الرواد الأوائل الذين أرادوا تحويل الجمال إلى علم له منهج وقوانين ضرورية تتحكم فى كل حالة من حالات الفرد والجماعة .

وقد بين لنا تين فى كتابه « فلسفة الفن » أن هدفه من دراسته للجمال والفنون هو تحويل علم الجمال إلى دراسة علمية تنأى عن أحكام القيمة ، وهذا ما دفعه إلى محاولة دراسة الجمال والفن بالأسلوب العلمى . وتطبيق منهج التحليل

analyse على الظواهر الجمالية بغرض التوصل إلى القانون العلمى الذى يحكم سيرها وينظم وسائل رقيها وإزدهارها .(١)

وكان من نتائج تطبيق تين للمنهج العلمى التحليلى أن أنكر ماذهب إليه الفن الحديث عن تفسيره للفن بالرجوع إلى نظريات وتفسيرات العبقرية أو الابداع أو الأصالة الفردية .

وكانت دراسته لظاهرة الجمال تنصب على ثلاث مشكلات جمالية هى ماهيه العمل الفنى . وتكوينه ، وقيمته . وكان يرى أن الظاهرة الجمالية لا تفسر من جانب شخصى أو فردى وإنما يجب تفسيرها فى ضوء ظروف بشرية متعددة مثل الجنس أو السلالة ، وكذلك البيئة الاجتماعية والمرحلة التاريخية وهكذا ينظر تين إلى العمل الفنى باعتباره ظاهرة طبيعية تنتمى إلى عقل الانسان الذى ينتمى إلى حضارة بعينها

ولما كانت الظاهرة الفنيه هى وليدة العوامل الخارجية الخاصة بالظروف السالفة الذكر ، لهذا كان من الضرورى لكى تفهم هذه الظاهرة حق الفهم من العودة إلى دراسة وتحليل هذ العوامل ، وهكذا تبين أن تين كان يقصد من منهجه تأسيس علم جمال تاريخى وإجتماعى ، كذلك فقد قام بتحديد الخصائص الموضوعية الثابتة للظاهرة الجمالية أينما كانت والكشف عن قوانينها .

وكان من بين ما اهتم به تين هو دراسته الشغوفة لفن من خلال تاريخ

(1) Taine, Hyppolite : Philosophie de L' Art, Librairie Hachette, Vol 1, 1865 P. 32.

الحضارة ، ولقد أفسحت مجهوداته المجال أمام قيام علم الاجتماع الجمالي عند دوركيم ، فأصبح علم الجمال فرعا من فروع علم الاجتماع .

٥ – دوركيم Durkheim (Emile) (١٨٥٨ – ١٩١٧):

عالم إجتماع وفيلسوف وصعى فرنسي كان تلميذاً لكونت ، وشغل منصب أستاذ في جامعة السوربون من أهم مؤلفاته هي كتبه . « حول تقسيم العمل الاجتماعي » ١٩٨٣ ، و « قواعد المنهج فى علم الاجتماع » ١٨٩٥ ، والأشكال الأولية للحياة الدينية » ١٩١٢ .

ويذهب دوركيم إلى أن المجتمع يقوم على الأفكار الاجتماعية المتفق عليها . كما يرجع التطور الاجتماعى إلى ثلاثة عوامل هى . كثافة السكان ، وتطور وسائل المواصلات ، والوعى الاجتماعى .

والتضامن الاجتماعى هو سمة مميزة للمجتمع القديم والحديث والذى كان يحدث آليا في المجتمع الأول وعضويا فى المجتمع الثانى .

والتضامن العضوى فى المجتمع الحديث يقوم على تقسيم العمل ، أى على التعاون الطبقى لكسب ضرورات الحياة (١).

وينظر دوركيم للفن باعتباره طاقة زائدة ، ولهوا لاطائل تحته ، وان المجتمع حين يهتم بالنشاط الفنى يكون فى حالة تبديد لوقته وجهده ، وهكذا فانه يذهب إلى تصوير الفن بانه لهو وعبث ، وضياع الوقت والجهد دون أن يكون هناك أدنى أثر إنتاجى يترتب على هذا النشاط .

---

(1) Durkeim, E : De la Division du Travail Social, par s Librairie Alcan 1902. P 212 - 213.

٦ — شارل لالو Lalo Gharles (١٨٧٧ – ١٩٥٣)

عالم جمالى فرنسى ، يذهب إلى أن الفن هو عملية التحوير أو التغيير التى يدخلها الإنسان على مواد الطبيعة ، وهكذا يصبح معنى الفن شاملا لجميع أنواع الفنون من ميكانيكية ، وصناعية وتطبيقية تدخل فى ذلك فنـــون الهندسة ، والطب وغيرها . . . وهى من الفنون التى تستلزم من المهارة والصنعة ما يجعلها تقف على قدم المساواة مع الفنون الجميلة المعروفة مثـل . الأدب والموسيقى ، والنحت والتصوير وما إليها . ولكن ما هو العنصر المشترك الذى يوحد أو يؤلف بين هذه الصور المختلفة من الفن . إن لالو يذهب إلى أن هذا العنصر يتمثل فى الصناعة أو الإنتاج (١) . وهو ما كان يعنى عند اليونانيـين لفظ « التكنيك » الذى يشير عندهم إلى الصنعة بمعناه العام .

ويرى لالو أنه بمقدار ما تتخلص هذه الفنون من قيود الصناعة وآليتها وتنطلق إلى عالم الحرية والابداع والخيال كلما بدت من الموضوعات المتعلقة بالفنون الجميلة التى تتميز بالرمزية واللعب والمتعة (٢).

٧ — ايتين سوريو : Soriau. E (١٨٩٢ – ١٩٢٦)

عالم جمالى فرنسى مشهور ، أهم مؤلفاته كتابـه الرئيسى « فى مستقبل الاستطيقا » — L' Avenir de L'Esthétique . يذهب فى فكرته الرئيسية عن الجمـال والفن إلى التضامن الضرورى بين الجوانب النفعية والجمـالية للفن وهو يقـول فى هـذا الصدد . . . . . إن الوظائف النفعيـة

---

(1) Lalo Ch : Notions d' Esthétique, P. U. F. Paris. 1952 P: 10.

(2) Ibid

(3) Ibid

للعمل الفنى لا تكاد تنفصل عن وظائفه الاستطيقية ، وإننا ربما لحنا فى الجمال الخالص ثمة منفعة خالصة تمكن الشيء من تحقيق غايته بصورة كاملة دون أى مبالغة أو مغالاة . . . وهكذا فاننا لانستطيع أن نعد «الجمال» خاصيـة متميزة للعمل الفنى ، وبذلك نغلق المجال أمام الفن ونقصره على مجرد خلق الانتاج الجميل »(١).

وعلى هذا النحو السابق نجد أن سوريو يوحد بين النشاط الفنى والصناعى باعتبار أنهما يهدفان فى المحل الأول إلى إنتاج شيء أو صناعة موضوع ما ، فالفن عمل Travail, وذلك للاعتبارات التالية :ـ

١ ـ لأنه يحتاج إلى حرفة ، وصنعة ودراسة تخصصية عميقة وجدية .

٢ ـ لأنه يحتاج إلى مرحلة المحاولة والخطأ .

٣ ـ لأنه يتطلب الاستعداد للتعلم والاحتراف .

٤ ـ يحتاج إلى بذل الجهد والانكباب الشديد على العمل .

وهكذا تتضح لنا صورة العمل الفنى باعتباره عملا صناعيا أوحرفة أومهنة يزاولها شخصا مسئولا ومتفان فى تحمل مسئوليته واتقان عمله ، بل ومجتهدا فى إبراز أوجه الجمال فيها . فليس بمستغرب إذن على الفنان أن يقدم لنا روائع مبدعة من فنه فهو يكون فى حالة ممارسة لنشاطه الخلاق :

والفنان عند سوريوليس شخصا شاذا أو غريبا لكنه فى المقام الأول

---

(1) Souriau. E : Avenir de L' Esthétique Paris' Alcan. 1929. P. P. 104 - 105.

محترفاً فهو يقدم إنتـاج تكوـن الجماعة فى حاجة روحية وجدانية إليـــه .

يتبين لنا من مضمون آراء سوريو فى الفن أنه يثور على مفهوم « الفن لهو » لأنه ينظر إلى الفن باعتباره مرتبط بالصنعة أو الحرفة ، كما ينظر إلى الفنان باعتباره حرفيا أو مهنيا يرى من وراء فنه إلى تحقيق إنتاج مبتكر فى مجال فنه .(١)

وتنطوى آراء سوريو فى الربط بين الفن والصنعة أو الحرفة على رفض لآراء اتباع المدرسة الاجتماعية الذين يرون أن الفن مجرد لهو وعبث لاجدوى منه ، وأنه لا يعد أن يكون مجرد طاقة زائدة يصرفها الفنان فى أوقات فراغه وكان فى مقدمتهم عالم الإجتماع الفرنسى إميل دوركيم الذى ذهب فى تصوره للفن إلى أنه ضرب من اللهو واللعب ، وإلى أن مكانته محفوظة داخل ضروب تقسيم العمل الاجتماعى La Division du Travail Sociale لأنه يمثل حرفة هامة لاتقل أهمية عن غيرها مـــن باقى أنواع الحرف .

وكان دوركيم وغيره من أتباع نظرية النشاط الفنى الحر أمثال شيللر وسبنسر وغيرهم قد ذهبوا إلى وجود علاقة وثيقة بين الفن واللعب وفحوى نظريتهم عن الفن أنه مجرد طاقة زائدة عن حاجة الانسان ، وأنه يحاول بسببها بذل نوع من النشاط الذى لاهدف له . إلا تحقيق اللذة أو المتعة .

والحق أن هذه النظرية التي تعتبر الفن طاقة زائدة إنما تسعى إلى التقليل

---

(1) Ibid. P. 22.

من قيمته فى المجتمع بصفته حرفة هامة تقوم على الإنتاج والتكوين والبناء وقد ذهب سوريو فى نقد الإجتماعيين وتفنيد آرائهم فى الفن فقام فى سبيل الرد عليهم بكتابة فصل كامل فى مؤلفه الضخم « مستقبل الاستطيقا » لتوضيح الصلة بين الفن والصناعة ، وهو يهدف منه إلى بيان قيمة الفن باعتباره وظيفة إجتماعية تمد المجتمع ببعض الموضوعات الخاصة ، وقد تلخصت وجهة نظره عن الصلة بين الفن والصناعة فى النواحى التالية :—

١ — أنه لابد من التسليم بأن هناك ثمة علاقة وثيقة تربط بين مجالى الفن والصناعة من حيث أنهما يمثلان معا ضربا من «العمل الإنتاجى» Travail Productif فكل منهما يقدم لنا بعض موضوعات يبتدعها بفعل نشاط إنسانى خاص . . .

٢ — أن الفن غالباً مايتدخل فى الصناعة ، ويفرض نفسه عليها على الرغم من كل الفروق النوعية التى تظهر بين كل منها ، وتفرق بينهما ، وتبرز أهمية الفن فى الصناعة فى الحالات التي تتطلب فيه الصنعة قدرا من القيمة الجمالية .(١)

٣ — إن الفن عنصر أساسى فى جميع الصناعات والحرف التي تظهر فى مجتمع ما ، ولايقلل من قدره أن يدخل فيه مئات المصورين والحرفيين مثل صانعى الأحذية أو النجارين أو الحدادين(٢) فان هذه الصناعات أو بمعنى أكثر دقة « الحرف » تنطوى مع ما تتسم به من البساطة والتواضع

---

(1) Ibid. P. 35.

(2) Ibid.

على ضرب من الفن . وإذا كنا نولى إهتماما بالفنون الكبرى فيجدر بنا ألا نغفل هذه الفنون الصغرى التى يمارسها ويبدع فيها الكثير من أصحاب المهن والحرف الصغيرة .

ولقد جاء تقسيم الفنون الجميلة إلى عدد كبير لايحصى فمنها « الفنـون الصغرى » ، وقد رتبت هذه الفنون بطريقة طبقية hérarchie ، فاذا كانت فئة الفنون الكبرى تنسحب على جميع من يمتلكون قسطا وافرا من المعرفة الاستطيقية أو الخبرة الجمالية فان ذلك لايقلل على الاطلاق من مكانة وقيمة الفنون الصغرى التى لاتصل إلى حد الخبرة الاستطيقية كما تبـدو فى الفنون الكبرى مثل صناعة الأحذية ، والنجارة والحدادة ، والطباعـة وغيرها .. وعلى الرغم من أن السمات الجمالية لاتبدو بوضوح كبير على صناعة هذه الحرف (١) بيد أننا لايمكن أن نخلع عنهم ثوب الفن أو نسقطهم من قائمة الفنانين لأنهم إنما يمارسون عملا أو مهنة تنطوى على شكل مـن أشكال الخلق والفن .(٢)

٤ — يقوم الفن عند سوريو على نوع من العمل يطلق عليه اسم « العمل الفـنى » وهـو يتميز عن « العمل الأداتى » الذى تتميز به الصناعـة وبذلك يستبدل بهذا التمايز الجديد بين الفن ، والصناعة ، التمايز الكلاسيكى الذى سبق أن عرضنا له من قبل .

ويقوم التمايز بين العمل الفنى ، والعمل الصناعى فى ضوء هذه الاعتبارات التالية :—

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

١) إن الانتاج الفنى يتسم بالطابع اليدوى الخالص فى حين يتسم العمل الصناعى بضرب من الميكانيكية والآلية التى تظهر فى الحرف المختلفة . يقول سوريو : . . . إذا كان الفن يبدو حيا Oeuvre Vivant من خلال «العمل الفنى» فانه لا يبدو كذلك فى العمل الصناعى الآلى لأنه غالبا مايتسم بالنقص.

٢ — أن العمل الفنى يخاطب أرواحنا ومشاعرنا ووجداننا فى حين يظل العمل الصناعى (الحرفى) صامتا لاروح فيه ، لأنه لا ينطوى على أى أثر من آثار الحياة البشرية التى تنعكس على العمل الفنى مثل النقص أو العيب أو السهو أو قلة الخبرة كما أنه لايحمل أى إنطباع عن التشاؤم أو التفاؤل والبهجة.

٣ — إن العمل الفنى عمل مختار ومفضل لدى أغلبية الأذواق لأنه يتسم بالأتقان والدقة Ouvrage bien Fait, ، فى حين لا يلقى العمل الصناعى نفس هذه الأهمية والاقبال ، لأنه يفتقد القدرة على الحياة بذاته كما يفتقد الشعور بالحب أو البغض لأنه إنتاج كلى أو بالجملة ، ومن الممكن الاكثار منه فى أى وقت يشاء فيه الجمهور ذلك.

والحق أن الغالبية العظمى من الأذواق تميل إلى إختيار الانتاج الفنى اليدوى[1] ، وتقبل عليه أكثر من ميلها إلى الانتاج الصادر عن أكمل الأجهزة الميكانيكية وذلك لمـــا يتصف به الانتاج الصناعى من الرتابة monotone والاطراد ، وهو ما يعبر عن النقص وعدم الاكتمال [2].

(1) Ibid.
(2) Ibid.

اتضح لنا مما سبق كيف يتدخل الفن فى الصناعة بشكل كبير ، ولو أننا قد اطلعنا على تعريف علماء الجمال التجريبيين لوظيفة الفنان الأولى ، والتى تعنى أنه يقدم لنا مجموعة من الصور والأشكال التى ترتاح لرؤيتها حساسيتنا الجمالية لأدركنا إلى أى حد تمتد يد الفن الساحرة إلى مجال الصناعة ، فمن ذلك الذى يتغافل عن وجود الفن فى حياتنا ، إن جميع ما نستعمله من أدوات وأجهزة وأشياء خاصة إنما تنطوى على مسحة فنية ظاهرة أو خفية .

ولقد دفع شغف الانسان بالجمال أصحاب الشركات والمصانع والمنتجين إلى الاهتمام بالجوانب الجمالية في صناعاتهم وابراز مقدار إبداعها ، ومدى قدرة صناعتها وزخرفتها على لفت الأنظار ، وجذب إعجاب الجمهور . والأمثلة كثيرة على صناعات تهتم بابراز العناصر الجمالية فى معروضاتها كصناعة الأثاث والأقمشة ، والأجهزة الكهربائية ، وغيرها من الأدوات المنزلية ، والخاصة بالفرد .

وعلى هذا النحو يتبين لنا إلى أى حد تسهم الجوانب الجمالية جنبا إلى جنب مع الوظائف النفعية فى تقدير قيمة العمل الفنى والصناعى على السواء . ولهذا يمكننا أن نقول أن الصناعة الحديثة فى طريقها نحو تطبيق النظرية التجريدية abstract فى نطاق الانتاج الصناعي نفسه على ما ذهب إلى ذلك هربرت ريد بقوله : « إن الصناعة ذاتها تنطوى على فن حقيقى » (1)

(1) Read. Herbert : Art and Industry London, 1944 P. P. 48 - 56.

وسوف نحاول إجمال مذهب سوريو فى النواحى التالية :

١ – يتجه مذهب سوريو اتجاها عقليا فى سبيل وضع ضربا من الوضعية الروحية : (١)

٢ – يرى سوريو أن الخطوة الأولى فى طريق العلم هى تقرير موضوعية الظاهرة الجمالية موضوع دراسته ، ومن ثم يجب استبعاد مفهوم « القيمة الجمالية » من مجال الدراسات الجمالية لأنها فكرة ذاتية ثانوية محضة .

٣ – يذهب سوريو إلى التأكيد على موضوع شيئية « علم الجمال » ورفض تصور الأحكام التقديرية ، ومن ثم فانه يجمع هنا بين مجالى الفن ، وعلم الجمال .

٤ – يعبر مذهب سوريو فى الجمال عن رفض النزعة الانطباعية فى الفن لأن الإنطباعات لاتضمن لنا الحقيقة الكامنة وراء الحكم الجمالى ومن هذا المنطلق فانه يؤمن بوجود ذوق صحيح وذوق فاسد . وبالتالى وجود حقيقة جمالية ، أما الاعتقاد فى النظرية الذاتية فى الجمال فانه يعنى التخلى عن الرغبة والامل فى التفاهم على مسائل الفن والذوق (٢)

٥ – ويذهب سوريو إلى أن صورة العمل الفنى هى كيفيتـه الداخلية

---

(١) سوريو . ا : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة فى فرنسا ، ترجمة د . عبد الرحمن بدوى . الجـزء الثانى ، دار النهضة العربية القاهرة ١٩٦٧ ص ١٢٧ .

(٢) نفس المرجع ص ١٢٨

Qualité ومن ثم فانه لا يفصل بين الصورة والمادة ، لأن الصورة تصبح مضمونا غير منفصل عن ماهية الشيء ذاته .

٦ – تنطلق رؤية سوريو الجمالية إلى النظر إلى الكـــون . وهو ذلك العلم الكونى Cosmologique الذى يهـــتم بالصـور Formes وعلى هذا الاعتبار تتحول نظرة الفنان الخاصة والذاتية فى خلق الأشياء إلى نظرة ذات طابع كلى ، فتصبح الاستطيقا هى المعرفة العقلية المنظمة لمبادىء الكون الصورية (١) .

٧ – يقرر سوريو فى مبحثه الجمالى أن القبح يمكن أن يكون له مكانة فى الفن ، وهو يذهب على عكس كنت وشيللر إلى أن عاطفة الجميل ، خاصة عاطفة السامى ليست ذاتية خالصة ، كما أنها ليست مجرد مظهر ، فمن بين كل الطوائف نجد أن عاطفة السامى هى الأوفر حظاً من الموضوعية وفيها ننفصل عن أنفسنا بأكبر قدر » (٢) .

٨ – يتجه سوريو وجهة أخلاقية فى استطيقاه ، فهو يعتبر أن للفن دورا كبير فى مجال الحياة الأخلاقية للانسان وحيث أنه يسهم فى اثراء حياتنا الباطنية فانه يحقق بالتالى رسالة الأخلاق « فالفن الاسمى هو ذلك الذى يصنع

---

(1) Souriau. E ; L'Avenir de L'Esthétique p. 147.

١) سوريو أ : مصادر وتيارات الفلسفة المعــاصرة فى فرنسا ص ١٢٨ .

جمالا ليس في الخرافات البسيطة بل في الحياة الواقعية ويدعو أكبر قدر ممكن من الموجودات إلى ملاء الوجود ويبين لها الوسيلة ويعطيها إرادة الحيـــاة بعضها إلى جوار بعض ، وبعضها من أجل بعض في سلام وانسجام أنه الأخلاق » (١)

٩ ـ هكذا يبدو لنا أن سوريو قد قدم لنا نسقا استطيقيا فلسفيا روحيا . بيد أنه مال إلى الاتجاه الوقعي فقد تصور أن علم الجمال هو علم الصور ، لكن هذه الصور ، تمثل في الوقت نفسه ماهية الموضوع الجمالي وحقيقته السامية الباطنـــة .

ويرجع الفضل إلى سوريو في إدخال فـــكرة الشيء على مجــال الدراسات الجمــالية ، فتــأدى ذلك إلى التوصل إلى معالجة بعض قضايا ومشاكل عـــلم الجمال مثل مشكلة العلاقة بين الصورة ، والمادة ، أو الشكل ، والمضمون .

ومع ذلك فقد تعرض مذهب سوريو الجمــالي للنقد باعتباره قد قدم نسقا فلسفيا أفلاطونيا (روحيا) قسم فيه الوجود إلى عالمين همــا عالم المــادة ، وعالم الصورة وجدير بالذكر أنه قد جعل من روح الفنان الملهمة وسيطا بين عالمي المــادة والصــورة . وبهذا التصور يكون قد خلع عن علم الجمال الذي أراده موضوعيا وكليا هــذه الروح الموضوعية ، وبالتالي أبعده عن أن يـــكون مجرد علم وضعي ومن ثم يصدق الدكتور

---

١) نفس المرجع ص ١٣٠ .

زكريا إبراهيم حين يقول عن فلسفة سوريو : « ... نحن هنا بإزاء فلسفة جمالية تحاول جاهدة أن تجعل من الظاهرة الجمالية واقعة موضوعية ، ولكنها تنتهى فى خاتمة المطاف إلى الخلط بين الفلسفة والفن فتقدم لنا مذهبا ميتافيزيقيا فى البناء الاستطيقى للوجود »[١] .

---

١) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعـــاصر ، مكتبة مصر القاهرة . ١٩٦٦ – ص ٣٥٥ ، ٣٥٦ .

الفصل السادس

مدارس الاستطيقا

١ ـ آراء المدارس حول طبيعة الجمال

* الجمال الطبيعى والفنى .

أ ـ الموقف الموضوعى .

ب ـ الموقف الذاتى .

جـ ـ الموقف الموضوعى الذاتى .

قدمنا فى ــ الأربعة فصول السابقة ــ للنشأة التاريخية لدراسة الجمال ، ولمعنى الاستطيقا ، كما عرضنا لتصور شامل للعمل الفنى الجمالى بين الفكرة المبدعة والتنفيذ الصناعى ، وكذلك للاتجاهات النظرية ، والتجريبية فى علم الجمال الحديث وفى هذا الفصل نعرض لآراء المدارس حول طبيعة الجمال ، وموقفها منه ، وصلته بالظاهرة الفنية .

١ ــ آراء المدارس حول طبيعة الجمال الطبيعى والفنى :

لقد اختلفت الآراء بين علماء الاستطيقا حول تحديد طبيعة الظاهرة الجمالية ، فمنهم من انتهج نهجا مثاليا فى دراسته لهذه الظاهرة ، ومنهم من توخى مسايرة الواقعية ، كما أن من بينهم من اتخذ موقفا ذاتيا بين الموقفين السابقين المثالى ، والواقعى .

وعلى هذا النحو تنشأ مشكلة الإختلاف بين علماء الجمال الذاتيين والموضوعيين .

وسوف نحاول فيما سيأتى تتبع هذه المشكلة منذ البداية ، أى منذ اللحظة التى بدأ الانسان لينظر فيها إلى الطبيعة حوله ، ويحاول تحديدمفهوم الجمال من خلال هذه الرؤية الخارجية ويتساءل هل الجمال موجود فى الخارج ، أى كامن فى الطبيعة؟ أم أنه لايعدو أن يكون شعورا نخلعه على الظاهرة الموجودة أمامنا فى نطاق الطبيعة ؟ إن هذه هى القضية منشأ الخلاف بين مدارس الجمال .

وسوف نحاول أن نثير فيما سيأتى مشكلة الصلة بين الطبيعة ، والفن ، مادام أن الأخير يكون على صلة وثيقة بالأولى أى أن الطبيعة ــ كما عرفها البعض ــ هى أصل الفن ومنشأه .

الطبيعة والفن :

ليس هناك من شك فى أن العمل الفنى هو الوجود العينى الظاهر أو المرئى ، وهو الذى يمثل باعتباره موضوعا ملموسا أو واقعة مادية جزءه لايتجزأ من الطبيعة الماثلة أمامنا وعلى هذا النحو فقد حدا هذا الخلق أو التكوين الطبيعى للعمل الفنى — والذى يستحيل أن يوجد بغيره فى بعض الفنون — بالبعض إلى الاعتقاد فى أن الطبيعة هى أصل الفنون ، ومجلى جمالها وسحرها .

والحق أن هذه النظرة إلى أصل الجمال ، ومحاولة محاكاة الطبيعة ، إنما تعد نظرة بدائية فى تاريخ الجماليات والفنون ، فقد نظر بعض علماء الجمال إلى الفن باعتباره مجرد محاكاة أو نقل من الطبيعة .

كما ذهب هؤلاء إلى أن الفن هو الجمال فحسب ، ولما كان الفن هو تقليد الطبيعة ، فمن ثمة كانت الأخيرة هى المثل الأعلى لكل ماهو جميل ، وهكذا فقد خلت — فى نظرهم — من كل ماهو دميم واقتصرت على الجمال فحسب .

ولقد عبر كل من أفلاطون وأرسطو عن محاكاة الطبيعة فى الفن ، ويظهر ذلك خاصة فى موقف أفلاطون قبل كتابه الجمهورية ، بيد أنه يرتفع من الطبيعة بعد ذلك إلى المثال . الذى يعلو على المحسوس ويتجاوزه . فى حين أن أرسطو يتجه إلى المحاكاة كذلك ، إلا أنه يحاول تغيير الصور الواقعية أى القيام بتعديل يبرز فيه الأثر الفنى ، والتكامل الذى لا يتعدى نطاق الطبيعة (الواقع) .

وإذا تتبعنا موضوع محاكاة الطبيعة فسوف نجد أن

روسو [١] Rousseau هو أول من دعا إلى عبادة الطبيعة وتمجيدها ولم يلبث هذا الإتجاه الفلسفي الذى اتجه إليه هذا الفيلسوف أن تحول إلى مجال الفن ، متمثلا فى مذهب ديدرو ، وريتان ، ورسكن وغيرهم .. من الذين تصوروا أن الطبيعة تقدم للانسان أجمل وأكمل الخطوط .

ولقد قدم رسكن Ruskin مذهبا فى عبادة الطبيعة وتمجيدها فرأى أن الفن الكامل الحقيقى هو الذى يعكس وجه الطبيعة الكلى الكامل [٢] ، وهو ذلك الفن الذى يختلف عن الفن الناقص الذى يصطنعه الفنان من عنده ، ومن تصوراته الخاصة ، فيبدو ناقصا محتقرا . وهكذا يذهب رسكن إلى أن النقل الحرفى من الطبيعة هو السر وراء تحقيق الجمال فى الأعمال الفنية[٣]. وعلى هذا النحو يصبح التصوير عينيا ، ولا يمثل غير أشياء واقعية موجودة [٤] .

وهكذا نجد أن بعض آراء فلاسفة الجمال تذهب إلى أن الفن مرآة للطبيعة .

وكان نتيجة هذا الإعتقاد في جمال الطبيعة ، وأثرها على الأعمال الفنية ،

---

(١) روسو (١٧١٢-١٧٧٨) فيلسوف وسياسى فرنسي ، من أهم أفكاره فكرة « العقد الاجتماعى » التي يذهب فيها إلى أنه لا تسوغ الحكومة إلا إذا ظلت السيادة فى يد الشعب .

(2) Lalo, Ch: Introduction a L'Esthétique Paris Colin. 1912 P. P. 49. 52.

(3) Ibid

(4) Read, Herbert : The Philosophy of Modern Art p. 275.

وهو ازدراء الفلاسفة أتباع النزعة الطبيعية للمصورين والرسامين الذين يحاولون رسم الخطوط . وابتداع المناظر من خيالهم ، وتركيب الألوان التي تروق لهم .

ولقد ذهب أتباع المذهب الذى يعبد ويبجل الطبيعة إلى الاعتقاد فى أن الجمال الطبيعى (الواقعى) ينطوى على جماله الفنى ، وقيمته الجمالية الخاصة ، وهو لذلك لايكون فى حاجة إلى أن يتمثل فى نفسية الفنان ، لكى يعبر عنه من خلال مفاهيمه الخاصة وأسلوبه الذاتى .

وهكذا كان للطبيعة مدرسة وفنانين عشقوها وعبدوها على رأسهم روسو ثم أتى بعده ديدرو [1] الذى يقول عن جمال الطبيعة : « ... أنه يستحيل

---

(١) كان ديدرو دينى Diderot, Denis (١٧١٣ – ١٧٨٤) فيلسوفا ومفكرا فرنسيا من فلاسفة حركة التنوير ، عمل محررا ، وناشرا فى الاسكلوبيديا (الموسوعة) .

تتدرج فلسفته من الالهية ، والمثالية ، إلى المادية فى الطبيعة وعلم النفس والمعرفة . اهتم ديدرو بوضع نظرية مادية عن الوظائف النفسية ، وكان له السبق فى النظرية الآلية التى تذهب إلى أن الانسان والحيوان مزودان بقدرة على الشعور والذاكرة .

وجدير بالإشارة أن ديدرو – ولشدة تأثره وعبادته للطبيعة – كان قد رفض تلقائية الفكر التى تنبع من الاتجاه المثالى ، وذهب إلى التأكيد على معرفة الاستدلال من الطبيعة ذاتها . بحيث لايكون للانسان أى دور فى هذا الموقف المعرفى ، إلا دور المسجل للظواهر المعروفة له عن طريق الخبره ، وكانت التجربة والملاحظة هما وسيلتى المعرفة .

عليها أن تخطيء لأن كل صورة خاطئة أم دميمة ثمة علة ما » [1]

أما رينان Renan فانه يغالى فى تمجيده للطبيعة ، فيقول : « اننا لا نجد فى الطبيعة بأسرها أدنى خطأ فى الرسم ، بل ربما كان الأدنى إلى الصواب أن نقرر : أن العالم جميل إلى أن تمسه يد الانسان » [2]

أما رسكن ، وهو يذهب كذلك إلى القول بعبادة الطبيعة فيرى أن مهمة الفنان تتحدد فى نقل الحقيقة على ماهى عليه ، وأنه لا ينبغى عليه ألا يجهل أى جانب من جوانبها .

ويذهب كونستابل Constable إلى دعوة الإنسان إلى فهم الطبيعة خير الفهم . كما يشبه الفنان بالعالم الذى يحتاج فى ملاحظة عمله إلى الدقة والصبر ،

= وكان لديدرو نشاط كبير فى الموسوعة . فاجتهد فى نشر الأفكار الجديدة ونقد الأفكار القديمة . وفضلا عن نشاطه الفكرى فى نشر مقالاته وآرائه فى الموسوعة كان له نشاطا فكريا فى الفنون والنقد الفنى ، كما أرسى الأسس لعلم جمال واقعي جديد ، وعمل على تطبيق مبادىء علم الجمال في رواياته ومسرحياته . وكانت روايته « ابن أخ رامو » (١٧٦٢ - ١٧٧٩) من أشهر أعماله الأدبية ، وكذلك « مقالته في التصوير » . وكان لديدرو كتابات لا تقل أهمية في مجال الميتافيزيقا منها : « آراء حول تفسير الطبيعة » ١٧٥٤ ، و « مناقشة بين دالمبير وديدرو » ١٧٦٩ ، و « المبادىء الفلسفية في المادة والحركة » ١٧٧٠ و « عناصر الفسيولوجيا » ١٧٧٤ - ١٧٨٠ .

(١)

(٢) زكريا إبراهيم : الفنان والإنسان ، مكتبة غريب . القاهرة ص ٦٩ .

ويرى أن فن رؤية الطبيعة هو ضرب مكتسب من الفن يحتاج إلى الكثير من الخبرة والمران (١).

أما دولاكروا Delacroix, H فانه يغالي فى تأكيد عبـــادة الطبيعة ومحاكاتها فهو يقول فى معرض أهمية محاكاة الطبيعة ، والتعلم منها : — « إن الطبيعة ليست هى المدرسة الكبرى للفنان ، وإنما هى أقرب ما تكون إلى معجم يرجع إليه الفنان حينما تعوزه المعرفة الفنية الدقيقة ، فنحن نعـود إلى الطبيعة لـــكى نستفتيها الرأى بخصوص اللون الصحيح ، أو التفصيلات الجزئية الدقيقة ، كما نرجع إلى القاموس ، لكى نبحث عن الهجاء الصحيح للكلمة ، أو المعنى الحقيقى للفظ أو الاشتقاق اللغوى للمصطلح ، ولكن كما أننا لا نعد القاموس عملا أدبيا ننقل عنه ، أو قطعة نثرية مثالية نعمل على محاكاتها ، فكذلك يجب على المصور ألا يعد الطبيعة نموذجا فنيا ينسخه ، أو قطعة فنية مثالية ليس عليه سوى أن يعمد إلى محاكاتها . حقا أنه لا بد للفنان من أن ينشد لدى الطبيعة ضروبا عديدة من الإيحاء ، وبخاصة حين لا يكون قد تجاوز بعد مرحلة البحث عن مفتاح أنغامه ولكن من واجبه أن يتذكر دائما أن أى انسجام يقيمه على مثل هذه الدعامة الطبيعية لا بد من أن يكون وليد خياله الفنى وحده » (٢) .

وقد مزج بعض علماء الجمال بين الاتجاه للطبيعة ، والنزعة التعبيرية فقد قال رودان Rodin A « لتكن الطبيعة آلهتكم الوحيدة » وهو يذهب إلى

(1) Read, Herbert : The Philosophy of Modern Art p. 80.

(٢) نقلا عن الدكتور زكريا ابراهيم . المرجع السابق . ص ٧١ — ٧٢.

أن الفنان الحقيقي هو الذي يعتمد أولا وقبل أي شيء على انسانيته ، أو حضوره النفسي [١] .

فليس المهم في الفن أن يبدأ الفنان بنقل صور وخطوط الطبيعة بصورة حرفية لا تدع مجالا للمساته وتعبيراته ، أو تعطي انطباعا أصيلا عن شخصيته . وعلى هذا النحو يهيب رودان بالفنانين أن يحاولوا تجديد الموضوعات الطبيعية المألوفة للجمهور ، وأن ينظروا إلى الأشياء الطبيعية نظرة فنية حتى يتسنى لهم أن يكشفوا عما في باطنها من جمال خفي لا يفطن إليه المشاهد العادي ـ وعندئذ يصبحون فنانين حقيقيين .

والاتجاه إلى محاكاة الطبيعة في الفن ، اتجاه قديم قدم الانسان ، فقد بدأ الانسان في محاكاة الطبيعة ورسم حيواناتها « وأوضح تعبير على ذلك هو العلاقة بين المحاكاة والسحر في الرقصات الدينية للشعوب البدائية ، كما امتزج هذا التقليد للطبيعة بالسحر والشعوذة » [٢] .

الخيال والفن :

على الرغم من اجماع الكثيريين من علماء الجمال على أن الفن الأصيل هو ذلك الضرب من الفنون الذي يتوخى التقليد أو المحاكاة من الطبيعة ـ لأن الواقع الطبيعي إنما ينطوي على أسمى آيات الجمال ، وأن على الفنان إذ أراد لفنه الخلود أن ينقل الطبيعة خطا خطا ولونا لونا ـ بيد أن البعض قد ذهب يقالل

(2) Read, Herbert : The Philosophy of Modern Art p. 207.

(٢) أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ . ج(١) ت د. فؤاد زكريا . م. أحمد خاكي . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . ١٩٦٧ ص ٢٠ .

من غلواء هذة النزعة القديمة وينادى بدخول العنصر الانسانى ، كما فعل رودان ومالرو وغيرهما ممن أهابوا بتدخل العنصر الشخصى فى العمل الفنى ، وتحقيق الابداع .

وهناك من بين الآراء من يذهب إلى أن الفن وتحقيق الجمال لا يعد أن يكون مجرد خيال وعاطفة جياشة تعترى وجدان الفنان فيبدأ على أثرها فى خلق عالم جديد يختلف تمام الاختلاف عن العالم الذى يعيش فيه .

بيد أن هذا الرأى قد فنده اتباع مذهب العمل والجهد فى الفن ، ولو أن النشاط الفنى قد اقتصر على ربط الفن بالخيال ، لكان هذا الاتجاه قد أغفل ما تنطوى عليه العملية الفنية من قدرة وخلق ، ومن جهد وعرق .

والحق أن العمل الفنى فى حاجة ضرورية إلى الطبيعة الخارجية ، وإلى الخيال الإنسانى فضلا عن الاعتماد على العقل والذكاء ، وما ينطوى عليه العمل الذهنى من قدرات تسهم فى خلقه وتنظيمه ، وتحقيق التناسق فيه .

ولما كان الفن تعبيراً أصيلا عن التجديد والابتكار فقد وجد صدى لدى الفلاسفة ، بل لقد أصبح الكثيرون منهم فنانين ، لهم مذاهب وآراء فى الفن ، كما كان الفنان من جهة أخرى فيلسوفا لأنه يفكر ويحلل ، ويبتكر ويجدد ، يخلق ويبدع ، يغير ويبدل ، ويصنع الجديد والجميل فى عالمه الخاص ، عالم الفن .

والفنان هو الذى يتناول الطبيعة أو المادة ليصنع من أى منها عملا جديدا وجميلا ، فاذا تناول الطبيعة بالتصوير ، وحاول التجديد فى رسومه والابتكار فى ألوانه دخل فنه فى هذه الحالة فى زمرة الفنون الجميلة ، ورغم أن

الفنان يحاول أن يسمو بفنه على مستوى الطبيعة ، إلا أن ذلك لا يقالل من قيمة العودة إلى الطبيعة (الواقع) باعتباره ممثلا لمادة الفنان ، ولعناصر فنه الأولى (١) وفي الوقت نفسه لا تحول دون ابراز عبقريته وأصالته التي تظهر من خلال عمله .

وعلى هذا النحو السابق يصبح موضوع علم الجمال هو القيم الايجابية أو السلبية ، بمعنى دراسة الجمال والقبح في العمل الفني .

والفن بمعناه الواسع يشمل الفنون التطبيقية بصفة عامـــة كالمعار ، والنجارة ، والطب ، والزراعة (فن تنسيق الزهور وغيره) والكثير من الفنون التطبيقية ، وهذه الأنواع تختلف عن الفنون الجميلة مثل الأدب ، والموسيقى ، والتصوير والنحت ، والرقص ، والغناء ، وغيره ...

الفنون التي تمثل النوع الأول هي ضرب من الفن (العملي) أو التطبيقي ، وهي من ثم لا تدخل ضمن ضروب الفنون الأخرى اللهم إلا إذا اتسمت بمسحة جمالية فهي تمثل حرفا أو مهنا ، وتهدف إلى تحقيق نفع الانسان وقد أحصى أحد العلماء الأمريكيين هذه الفنون فوجد أنهـا مجموعة كبيرة جـدا وتنطوي على جميع أنواع الفنون نذكر منها على سبيل المثال : فن النجارة ، فن صناعة المعادن ، فن ديكور المنازل ، فن تصفيف الشعر ، فنون الهندسة المعماريه ، وفنون البناء وكذلك فن تنظيم المائدة أثناء تناول الطعام ، فن تخطيط وتنظيم المدن ، فضلا عن فن صناعة الملابس والأزياء ، وفن تنسيق النباتات (الأزهار والأشجار) داخل المنازل ، أو في ميادين وشوارع المدينـــة .

---

1) Read, Herbert ; The Philosophy Of Modern Art. p. 221.

وغيرها ... أما الفنون الجميلة فهى ذلك الضرب من الفنون الذى ينمو فى مناخ الحرية ، ويسعى إلى تحقيق الابداع والمثالية ، ويتطلب النشاط الحر الطليق ، والخيال الخصب ، وهو فن ليس له غايات نفعية ، كما أن صورته تنطوى على رموز تدل عليه بطريقة مباشرة . أو غير مباشرة وهو عمل مفعم بالعاطفة ، ثرى بالاحساس والانفعال ، فضلا عن احتوائه على دلالة نفسيه ، ويمثل هذا النوع من الفن مجموعة الفنون الرفيعة (الجميلة) الأدب ، الموسيقى ، التصوير ، والنحت ، والغناء ، والرقص ...

وسوف نحاول فيما سيأتى عرض آراء المدارس حول طبيعة الظاهرة الجمالية ، من حيث الموضوعية أو المثالية .

أ – الموقف الموضوعى :

يتمثل الموقف الموضوعي فى آراء علماء الجمال الموضوعيين الذين يرون أن الجمال أو « صفة الجميل » حالة ، أو قائمة فى الشىء الجميل بذاتها ، وهى موجودة وقائمة سواء وجدت من يدركها أو لم تجد . وعلى هذا النحو يؤكد على وجود الجمال داخل الظاهرة الجمالية ، أو الفنية ذاتها بقطع النظر عن وجود عقل يدركه ولهذا نجد أن هؤلاء العلماء يجمعون على اتفاق الآراء بين جميع الناس على مستوى الجمال ، وتحقيقه فى الظاهرة ، وهذا الرأى العام أو المطلق الذى يرد أذواق الناس جميعاً إلى وحدة عامة تتعلق بمستوى الجمال الموجود فى الشىء نفسه هو ما يعرف بالموضوعية الجمالية .

ولقد كان أفلاطون هو أول من نادى بموضوعية الأحكام الجمالية ، والاتفاق العام بين الناس على تذوق الشىء الجميل فى كل زمان ومكان ، فجعل للجمال مثالا ، ووحد بين قيمة الجمال ، وقيمة الحق

والحق أن الفلسفة اليونانية كانت تسعى بوجه عام إلى إدراك القيم وممارستها ، والاعتقاد بأن هذه القيم تطابق فكرة الكمال ، فالحق والخير والجمال هي قيم تتطابق مع الكمال .

وقد نظر أفلاطون إلى الجمال باعتباره ممثلا في الحق والخير ، وأنه من هذا المنطلق فقد تصور أنه لا يمكن للفنون أن ترقى إلى مستوى الطبيعة التي تضم كل كمال وخير وجمال ، لأن الطبيعة التي يحاول الفن محاكاتها هي الأصل وهي لذلك أكمل وأجمل بكثير من الصورة أي من العمل الفني . وتأسيساً على ماسبق نجد أن أفلاطون — في جمهوريته — يزدري الفنون التي تحاول مسخ الطبيعة وتقليدها ، ويكتفي بوجود الطبيعة ، أو الأصل الكامل . وقد سبق أن ذكرنا أنه كان أول من انتهج نهج التربية والتوجيه الفني ، فاستبعد أنواع الفنون التي رآها مفسدة لأخلاق الشباب ، واحتفظ ببعض أنواعها وخاصة في فن الموسيقى — ممن تميزت باثارة مشاعر الحماس ، والقوة عند الشباب .

وهكذا فهل من الممكن الأخذ بهذا الاتجاه الذي يتخذ من الطبيعة ، أصلا للجمال والكمال والحق — في ضوء ماسبق تقديمه عن الحقيقة الموضوعية للجمال ومن ثم يصبح الجمال الطبيعي هو مثال الحق والخير ، لأن هذا الضرب من الجمال متعلق بالمثال — أو إدراك مثال الجمال ، وأنه يتمثل في الحقيقة الموضوعية المنفصلة عن قوانا الادراكية ، والشعورية التي لا دخل للفنان فيها على الاطلاق .

الحق أن الجمال ، أو ظاهرة الجمال الفني هي ظاهرة تنبع من نفس الفنان ، ومن خلاصة تجربته مع الواقع ، ومع نفسه (خياله وعاطفته وخبرته)

لكن ذلك لا يحول دون وجود الجمال فى الشيء الموضوعى ، أو فى الظاهرة ذاتها ، ولكنه لا يعتمد على وجود هذا الجمال وحده فى إدراك حقيقة الجمال . ولو كان الأمر كذلك لصارت أحكام الناس على الظاهرة الجمالية واحدة عامة ، وهذا يستحيل فى مجال نسبى ، خاص أو ذاتى كمجال الجماليات ، أى مجال تلعب فيه النزعة الذاتية ، والطابع الفردى دورا رئيسياً .

ولو — فرض جـــدلا — وكانت الأحـكام الجمالية متعلقة بالموضوع ، لأصبحت أحكام الناس الجمالية فى مثل القواعد والأحكام الموضوعية العلمية من حيث عموميتها وموضوعيتها .

لكن عالم الجمال يطلعنا على اتجاه مخالف لما ورد عند أفلاطون عن محاكاة الطبيعة ووجود حقيقة الجمال الموضوعية ، أنه عالم خاص ، فردى . يتميز بالانطباع الشخصى ، والجمال لا يصبح جميلا بالطبيعة فحسب بل يصبح كذلك نتيجة جهد وعمل الفنان ، ونتيجة خبرته ، وذكائه ، فضلا عن مدى عمق موهبته وعشقه لفنه ، وهذا الفن الجميل الذى يبدعه الفنان يتلقاه جمهور المشاهدين (المتذوقون) ويصدرون أحكامهم عليه

ب — الموقف الذاتى :

وفى مقابل الموقف الموضوعى ، ظهرز الموقف الذاتى وكأنه كان رداً على غلواء الموقف الأول فى ابراز موضوعية الجمال . وكان تولستوى هو أبرز مثال على هذا الاتجاه الذى يرى أن حقيقة الظاهرة الجمالية متوقف على مدى ما تحدثه من أثر فى نفوس المشاهدين أو المتذوقين .

وقد ذهب تولستوى إلى أن الانسان يستطيع أن ينقل أفكاره إلى

الآخرين عن طريق الكلام ، فى حين أنه ينقل إليهم عاطفته ومشاعره عن طريق الفن ، وعلى هذا النحو أصبح الفن عنده هو مجـــرد أداة لتوصيل العواطف بين الأفراد « يتحقق عن طريقها ضرب من التناغم لوجدانى فيما بين بنى البشر » (١) على اختلاف أجناسهم وألوانهم وحضاراتهم .

والواقع أنه ينبغى على العمل الفنى الذى يقدمه الفنان أن ينطوى على الخصائص التى تجعله قريبا من خيال الناس وعقولهم ولذلك فان وضع الجمال فى داخل الظاهرة الفنية نفسها إنما يشل تفكـير الفنان ، ويغلق السبل أمام التعبير الشخصى عنه ، وهكذا تلعب الشخصية دوراً فى إدراك الجمال كما أن قيمة الأثر الفنى الحقيقية ، إنما ترجع منذ البداية إلى مقــــدار تأثيره على المشاهدين . ومن ثم فالجمال حقيقة متعلقة بنفس من يدركها ، وليست خاصة، أو موضوعية فى الشىء المتسم بالجمال . وهى لذلك حقيقة نسبية متغيرة ، وليست مطلقة ، أو عامة وثابتة .

جـ ـ الموقف الموضوعى الذاتى :

وهناك موقف ثالث يقف بين الموقفين السابقين هو الموقف الذاتى . وهو على ما يبدو من عنوانه يجمع بين طرفي الموقفين السابقين أو يجمع بينهما .

والحق أن للموقف الثالث صحته وأصالته من حيث أنه يذهـــب إلى الجمع بين الذات ، والموضوع فى تكوين الأحكام الجمالية . فان الجمال القائم فى موضوعية كاملة لا يفسح الفرصة للتعبير عن حكم الذات الفردية المتسم بالتغير وهى قوام الحكم الجمالى السليم الذى يعبر عن أذواق المشاهدين .

---

(١) زكريا ابراهيم : الفنان والانسان . مكتبة غريب . ص ٨١ .

وإذا كنا بصدد طرح موضوع حقيقة الجمال بين الموضوعية ، المثالية وبين الذاتية النسبية ، فاننا نواجه بمشكلة هامة فى هذا الصدد ، وهى هل ما ينطبق على الجمال ، ينطبق بالتالى على القبيح . وخاصة ونحن نعلم أن الفن قد ارتبط فى أذهان الناس بالجمال حتى لقد ظنوا أن مهمة الفنان الحقيقية هى محاولة ابراز ما تنطوى عليه الطبيعة من الجمال ، وكشف ضروب الجمال الأخرى الواقعة فى نطاق الواقع ؟

الحقيقة الجمالية ، والقبيح الجميل :

مما لا شك فيه أن لفظ القبيح يثير فى أذهاننا كل ما يتصف بالنقص والشر ، والاجرام أو الانحراف أو التشويه ، وقد اعتدنا أن نستمتع بالفن الجميل على النحو الذى تستريح له عيوننا ، وتبتهج به أفئدتنا كما ينفعل له وجداننا ، وكما اعتدنا من ناحية أخرى أن نخرج من دائرة احساسنا الجمالى كل ما هو مقزز أو شرير .

بيد أن الحقيقة تطلعنا على أنه يمكن أن يوجد الجمال فى القبيح ، وأن المفهوم الأخير يمكن أن يمثل ضربا من الجمال إذا عـبر عنه بصدق وتعبير واضح ـ وقد سبق لنا الاشارة إلى هذا الموضوع مع إعطاء الأمثلة .

ولن نستطرد كثيرا فى عرض هـذا الموضوع ، بل سوف يتبلور رأينا فى القبيح باعتباره شيئاً يدخـل فى دائرة الفنـون الجميلة إذا ما صدق الفنان فى التعبير عنه ، أى كان خلقه له متسما بالواقعية والحيوية . وقد يصبح القبح الطبيعى كالوحش المسيخ ، أو الثعبان السام القبيح ، أو الحية الرقطاء عنصرا ايجابيا « فى الفن » ، فالكثير من مواقف الحياة قد تثير فينا الشعور بالحب أو الجمال ، فى حين أنها تعبر عن مواقف معيبة وقبيحة فى

الحياة مثل الخبث ، والشر ، والدسائس ، والقتل ، واهتزاز القيم ، وغيرها من القيم المختلفة الناقصة ... ومع ذلك فإن سماعنا لهذه المواقف فى عروض المسرح من خلال الأعمال الكوميدية إنما تجعلنا فى حالة من السرور والبهجة والشعور بالجمال والاستحسان .

والحق أن المشكلة الكبرى التى يقع فيها الفنان هى مسألة عدم توخيه للانسجام فى فنه ، ومسارعته إلى تقديم أعمال خيالية ، لا أثر فيها لنظام أو الصياغة أو الانسجام — وهنا يكمن القبيح — .

وتأسيسا على ماسبق يمكننا أن نعد القبيح ضربا من الخروج على مسيرة الفن الحقيقية ، وإخلالا بنظامه وإنسجامه وترابطه ، ووحدته ، فالشيء الذى يبدو قبيحا فى الطبيعة ربما ظهر جميلا من خلال ريشة الفنان .

وهكذا ينبغى لنا التمييز بين الجمال ، والقبيح الموجودين فى الطبيعة ، وبين الآخرين اللذين يتجليين من خلال صناعة الفن . وهذا يؤكد دورالفنان فى خلق الجمال والقبيح ، من خلال استعداداته الشخصية ، أى مواهب عقله ، ورحابة خياله ، فضلا عن تمسكه بتحقيق الوحدة ، والواقعية والانسجام فى أعماله الفنية ، والمحاكاة الخلاقة والحية للواقع ، لا المحاكاة التقليدية التى تنقل الطبيعة باعتبارها نسخة متكررة فى العمل الفنى ، ومن ثم فانها تخلو من روح الخلق والابداع ، ولا تحمل طابعا أو بصمة أو تعبيرا ، يشير إلى المضامين التى يرمز لها الفنان وهكذا يصبح الفن فكرا وجهدا ، يقول بيكاسو : « أنه لا يرسم فقط ، لكنه يبحث » (١) .

(١) مصرى عبد الحميد حنورة : الأسس النفسية للابداع الفنى ، فى الرواية ؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٩ . ص ٨٣ .

الفصل السابع

مناهج الاستطيقا

* مقدمة

١ ـ الموقف اللامنهجى

أ ـ المتصوفة

١ ـ رسكن

٢ ـ بيرجسون

ب ـ التأثريون

٢ ـ الموقف المنهجى

أ ـ التجريبيون

١ ـ فخنر

٣ ـ المناهج :

أ ـ المنهج الوضعى التحليلى .

ب ـ المنهج الوصفى .

ج ـ المنهج الدجماطيقى والنقدى .

د ـ المنهج المعيارى

هـ ـ المنهج التكاملى .

مقدمة

لقد أراد علماء الاستطيقا أن يجعلوا لعلم الجمال منهجا على غرار المناهج المتبعة فى العلوم التجريبية بوجه عام ، وفى علم النفس بوجه خاص ، ولقد اختلفت الآراء حول مسألة وضع هذا المنهج المحدد فى دراسة علم الجمال ، وهل من الممكن وضع منهج لهذا العلم يمكن أن يدرس موضوع التذوق الجمالى فى علاقته مع الظواهر الجمالية ؟

الحق أن الآراء والمذاهب قد اختلفت حول تطبيق المنهج فى دراسة الجماليات فمن بين الآراء من ذهبت إلى استحالة تحديد التذوق الجمالى ، أو قيام منهج لدراسته فى علاقته مع الظاهرة الجمالية . وقد عرف هؤلاء باتباع الموقف اللامنهجى وهم ينقسمون بدورهم إلى الصوفية ، والتأثريين ، ثم اتباع الموقف المنهجى وهم التجريبيون ، وعلى رأسهم فخنر واتباع المناهج الوضعية ، والوصفية ، والدجماطيقية ، والمعيارية والتكاملية .

وسوف نورد فيما سيأتى عرضا لجميع هذه المواقف والمناهج المتباينة ، وأثرها على علم الجمال ، فضلا عن عرض لمناهج الدراسة المتبعة فيه .

١ ـ الموقف اللامنهجي :

يعبر هذا الموقف عن رفض انتهاج أى منهج فى دراسة الظاهرة الجمالية أو الذوق الانسانى ، ولهذا فان أتباعه يرفضون إستخدام المنهج فى دراسته .

أ ـ المتصوفة :

يرى المتصوفة أن دراسة الجمال لا تحتمل منهجاً محدداً لأن الجمال أحساس وشعور قلبي ، لا يستلزم اتباع منهج أو وسيلة للكشف عن حقيقته ، والجمال عند المتصوفة هو حقيقة لا معقولة ، تسمو فوق نظام الحس ويبلغ بها المتصوف قمة معرفته ، بحيث لا يستطيع بلوغها ـ كما يقول أفلوطين ـ غير الموسيقى والمحب والفيلسوف (١) .

وقد عبر عن هذا الاتجاه الصوفى كل من رسكن . وبرجسون وسوف نعرض فيما سيأتى للاتجاه الصوفى عند كل منهما قبل عرض النظرية التأثرية في الجمال .

١ ـ رسكن :

لن نخوض كثيراً فى شرح وتفسير مذهب رسكن فى الفن لأنه قد سبق لنا عرضه ، إلا أنه . ولضرورة ذكره فى هذا الموضع فسوف نجمل القول عنه بأنه كان أحد دعاة العوده إلى الطبيعة . وعبادتها . لأنها تمثل الحقيقة النهائية التي إذا توخاها الفنان لأصبح في مأمن من الوقوع فى الخطأ فى فنه .

---

١) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ص ١٨٨ .

ولقد ذهب رسكن إلى الاعتقاد فى أن العودة إلى الطبيعة كفيلة بحل الكثير من مشكلات الحياة الأخلاقية والاجتماعية ، وذلك لما تلعبه المناظر الطبيعية من دور فى تهذيب النفس ، وصقلها ، وتنقيتها من نقائصها .

٢ — بيرجسون :

يعبر هنرى بيرجسون Bergson. H (١٨٥٩ — ١٩٤١) عن فلسفة مثالية ، وحدسية . وتتلخص مثاليته فى الديمومة الخالصة أى اللامادية التى تمثل أساساً وأصلا لجميع الأشياء .

ولا تتحقق المعرفة بالديمومة إلا بالحدس الذى يمثل الإدراك الصوفى أو المعرفة الصوفية . حيث يتطابق فيها فعل المعرفة مع الفعل الذى يخلق الواقع .

وأهم مؤلفات بيرجسون هى « مقال فى المعطيات المباشرة للشعور » Essai Sur Les Donnees Immediates de la Conscience وقد كتبه عام ١٨٨٩ ، وكتاب « المادة والذاكرة » « Matiere et Memoire وكان قد كتبه فى عام ١٨٩٦ ، والتطور الخالق L'Evolution Creatrice وصدر في عام ٩٠٧ والفكر والحركة La pensee et le Mouvement ، الذى صدر فى عام ١٩٣٤ . وكان من بين كتبه التى عبرت عن الفن هو كتابه الضحك « Le Rire » .

والحق أن الفلسفة البرجسونية تقدم لنا أمتداداً للفكر فى القرن التاسع عشر فى فرنسا . وتعبر عن المثاليا في أقصى صورها ، تلك المثالية الصوفية التي تدرك حقائق الحياة الباطنة ، وتقف ضد الآلية والجبرية ، وعدم

التحررية ، لأن الحرية واقعة مشهودة من بين الوقائع التي نشاهدها ، ولا يوجد ما هو أكثر وضوحاً منها [١] .

ولقد بينت نزعة بيرجسون الحدسية أن بامكان الفنان النفاذ إلى باطن الحياة ، وسبر أغوار الواقع ، والكشف عن الحقيقة فهو يقول في كتابه « الضحك » .. أنه لو استطاعت النفس أن تنفصل عن إدراكاتها الحسية لاصبحت نفسا شفافة قادرة على النفاذ إلى أدق حركات الحياة الباطنة » [٢] .

وعلى هذا النحو يبرأ بيرجسون نفس الفنان من التعلق بالادراك ، وينزهها عن التعلق بالعلم ، وما يترتب عليه من آلية وجدية ، وينطلق بها في طريق الادراك ، والعيان والحدس .

ويذهب بيرجسون إلى أن الفن حدس وإدراك حدسي للفنان يتمكن عن طريقه من رؤية الواقع ، وهو بذلك يحاول الربط بين الفن ، وبين نظريته في الحدس الصوفي ، ولهذا أصبح الفن رؤية أو إدراك مباشر ، وبذلك فقد حد من دور الفنان ، ومن قدراته على ممارسة موهبته ، وأنطباعه الشخصي فأصبح الفنان مسلوب الطابع والجهد ، أسير للطبيعة .

وجدير بالذكر أن هذا الطابع المثالي أو الصوفي في النظر للفن قد جعل بيرجسون يقصر نظرة الفنان على مجرد إدراك الواقع فحسب بدون أن

---

1) Bergson. H; Essai Sur Les Donnees Immediates de la Conscience 17e Edition. Librairie Felix Alcan, Paris 169:

2) Bergson. H; Le Rire, Alcan. Paris 1946. p. 188.

يكون له ثمة دورا إيجابيا فى تغييره أو تعديله ـ فالنظرة الفنية إلى الفن ما هى إلا حدس خالص ، وأستغراق فى ضرب من المشاهدة الصوفية التى تنفصل عن الوجود الواقعى ، ولا تعد أن تستحيل النظرة الفنية إلى أخرى ميتافيزيقية يصبح الفن فيها تمثيلا بحتا .

وتأسيسا على ما سبق تصبح المعرفة بالفن ضربا من الملامسة Contact أو مجرد تأمل سلبي للواقع ـ وهذا يذكرنا بموقف شوبنهور السابق الذكر ـ فالحدس Intuition هو جوهر الخبرة الفنية ،ومن ثم يصبح الجمال مجرد رؤية Vision . لا علاقة لها بالواقع أو العقل والصناعة . أنها تأمل حدسى صوفى خالص متسم بالسلبيه ، ويغلب عليه الطابع النظرى الميتافيزيقى .

ب ـ التأثريون :

أنكر التأثريون امكان تطبيق فكرة المنهج فى علم الجمال ، وذهبوا إلى التأكيد على عنصر الانفعال ، والقبول النفسى أمام الآثار الجمالية ، ولذلك فانه يتعذر اقامة علم جمال ، أو تحديد منهج ثابت لدراسة الاذواق .

والانفعال بالجمال أو تذوقه موضوع لا صلة له بالعلم أو المنهج ، ذلك لاننا عندما نعجب بالجمال ، إنما ننفعل أو نتأثر به وجدانيا ، ونعجز عن فهمه عقليا ومنطقيا . وتدعو هذه المدرسة إلى محاولة دراسة الجمال وجدانيا أو شعوريا دون محاولة دراسته أى تحديده أو تقنينه .

والحق أن المدرسة التأثرية تغالى فى موضوع الاعتماد على الوجدان ، والعاطفة ، وتغلق المنافذ أمام دراسة الظاهرة الجمالية . وسوف نعرض فيما سيأتى لآراء مجموعة من فنانى فرنسا من أتباع هذه

المدرسة (١) .

فعلى سبيل المثال نجد أن أدوار مانيه Manet. E (١٨٣٢ - ١٨٨٣) يحاول أن يمزج بين النزعة الطبيعية والانطباعية ويفسح مجالا فى فنه لتدخل العنصر الذاتى ، وعلى هذا النحو تحول الفن على يديه إلى الفكرة التى يعبر عنها الفنان من خلال الطبيعة وليس مجرد النقل الحرفى عنها . فأصبح الفن بمثابة حيلة يحتال بها الفنان على الطبيعة حتى يستطيع أن يسجل فى لوحاته ذلك التأثير العام الذى تطبعه فى نفسه (٢) .

---

١) تمثل المدرسة التأثرية الاتجاه الأول فى طريق الفن الحديث ، وترجع النشأة التاريخية لهذه المدرسة إلى مجموعة من الفنانين الفرنسيين ، كانت لجنة التحكيم فى صالون باريس قد رفضت عرض أعمالهم عام ٨٦٣ ، ولم يثن هذا الرفض هؤلاء الفنانون عن عزمهم فى عرض لوحاتهم ، فأقاموا معرضا فى مرسم المصور الفوتوغرافى « نادار » إستمر عرضه شهرا كاملا من تاريخ ١٥ أبريل إلى ٥ مايو عام ١٨٧٤ . وقد تكونت هذه الجماعة من مونية ، ورينوار ، وبيسارو ، وسيزلى ، وسيزان وديجا ، وجيومان ، وموريو . وقد حاز هـــذا المعرض اعجاب الصحافة الفرنسية فكان أن أطلق عليه الصحفى « لوروا » Loroy أسم معرض « التأثريين » وقد استوحى هذا من اسم لوحة رسمها مونيه لشروق الشمس على صفحة المـاء . وسماها « تــأثير » Impression وهى توجد حاليا فى متحف مارموتان Marmottan بباريس . وقد لاقت هذه التسمية ترحيب الفنانين الذين أطلق عليهم منذ ذلك اليوم أسم « التأثريون » Impressionistes .

Read, Herbert : The Philosophy of Modern Art. p. p. 27. 28.

٢) زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، ص ٥٦ .

أما بول سيزان Cezanne. p فقد التزم بالنزعة الانطباعية وعبر من خلال لوحاته عما يريد التعبير عنه، كما قدم مناظر طبيعية صامتة، وأخرى طبيعية تشيع فيهـا الواقعية والصلابة والحيوية (١) ، كما اتجـه من خـلال فنه إلى خلال ميتافيزيقا للدوام والاستمرار داخل بناء العمل الفني ، وخاصة بعد أن تيقن من زوال المظاهر المتعلقة بالطبيعة ، كما ذهب إلى التأكيد على أن عالم الفن هو ذلك العالم الذى تستمر فيه الأشياء التى تنطبع فى نفوسنا ونعبر عنها ، ومن ثم أصبح يكمن وراء الظواهر المتعددة والزائلة وحدة وأصالة ودوام ترجع إلى كشف الفنان عن حقيقة الجمال وراء مظاهر الطبيعة العارضة . أما كلود مونيه (Monet C) (١٨٤٠ - ١٩٢٦) . فقد آمن بموضوع صنعة الفنان الذى يعبر بها عن شخصيته ، كما أهتم بصفة خاصة بطريقة تركيب الألوان ، ورسم الأضواء من منطلق اعتقاده في أن العـالم يمثـل « مملكة نور » (٢) وهو يعد من بين الفلاسفة التأثريين المشهورين فى فن صناعة اللون ومزجه (٣) .

٢ ـ الموقف المنهجى :

هو ذلك الموقف الذى يتقيد فيه أتبـاعه باتباع منهج مثـل المنهج التجريبي ، ويمثل الموقف المنهجى أتباع المدرسة التجريبية ، وعلى رأسهم فخـــنر ، وهم يذهبون إلى أن التجربة تـلعب دوراً كـبيراً فى

---

١) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

2) Read. Herbert : The Philosophy of Modern Art. p 130

3) Ibid

قيـاس الذوق الجمـالى فى الحـــكم على الظـاهرة الجمـالية .

أ ـ التجريبيون (فخنر) :

سبق أن بينـا فى الفصول السابقة التجربة التى أجراها فخنر ، وحاول فيهـا تطبيـق المنهج التجريبي على مقيـاس الذوق ، والأحكام الجمالية [١] ، وإلى أى حـد أخفـق المنهج التجريبي فى تحقيق الهـدف منه . لاننا عندما نكـون بإزاء الموضوعات الجمـالية ، والفنية يستحيل علينـا إستخدام منهج تجريبي لأن هـذه الموضوعات نسبية وشخصية ، وتتوقف على الانطباع الشخصى والتـأثير الذاتى . كما أن الأحكام التى تصدر عليهـا لا يمكن أن تكـون عامة أو كلية ، كما هو الحال فى مجال العلم .

٣ ـ المناهج :

تختلف مناهج الاستطيقا حسب اختلاف علمائها وفنانيها فمنهم من ينتهج منهج الوضعية التحليلية ، ومنهم من يتبع أحد المناهج التالية مثل المنهج الوصفى ، أو الدجماطيقى والنقدى أو المعيارى أو التكاملى . وسوف نلـــقى الضوء على كل منهج من هذه المناهج فيما سيأتى .

أ ـ المنهج الوضعى التحليلى :

يذهب اتباع المنهج الوضعى إلى محاولة وضع قواعد أو مبادىء ينبغى

(١) انظر « فخنر » فى الاتجاه التجريبي الفصل الرابع .

على الفنان ترسمها في فنه وانتاجه وذلك من خلال دراسة نفسيته ، وظروف مجتمعه ، وبيئته المحيطه ومدى تأثير فنه فى المحيطين به بوجه عام فضلا عن الوقوف على مستوى الذوق العام في عصره .

ويقوم أتباع هذا المنهج بسلوك طريقين أولها هو طريق الكشف عن المقاييس والقواعد الجمالية الواجب اتباعها ، وهى موجودة فى علم الجمال التحليلى . أما الثانى فهو محاولة تطبيق هذه المقاييس السابقة بحيث يمكن أن تصبح أساسا لاحكامنا الجمالية .

ب المنهج الوصفى :

يهدف هـذا المنهج إلى اغلاق منافذ الحكم على الشىء بالجمال أو القبح ، ويذهب إلى أن هـذه الأحـكام لا جدوى منها لتعلقها بالقيمة التى لا معنى لها .

ويعبر عالم الجمال الفرنسى تين عن هذا المنهج خير تعبير فهو يرى أن علم الجمال لن يصبح علما ذو قيمة ما لم يتخل عن الأحكام المتعلقة بالقيمة ، ويتجه إلى الكشف عن القوانين ، والتفسير على نحو ما يحدث فى علم النبات ، وفى غيره من العلوم الطبيعية .

ويعبر تين فى كتابه القيم فى فلسفة الفن Philosophie de L'Art عن حلمه فى أن تصبح الجماليات ميدان للدراسة العلمية الغير متعلقة بأحكام القيمة . وهو يرى أن أبتكارات الفنان ، وابداعاته وأثرها على الجمهور « التى تبدو ظاهرهـا حرة مثل الرياح Une bouffee de vent بيد أنها تخضع فى نهاية الأمر لمجموعة من الشروط ، والقوانين المحـددة ،

والثابتة » (١) .

وقد أرجع تين الشروط العامة أو القوانين التي تتحكم فى تطور الأعمال الفنية وأبداعها إلى عوامل الجنس والبيئة والمستوى الإجتماعى فضلا عن طبيعة العصر كذلك (٢) .

وجدير بالاشارة أن هذا المنهج التجريبى المتأثر بالتيار الانجليزى الحسى إنما يجعل من الفنان مجرد آلة عقلية ولهذا يتحدد انتاجه وابداعه ، وفق ظروف حتمية وضرورية تفرضها عليه ظروف البيئة ، والوراثة ، والمجتمع والعصر .

ج ـ المنهج الدجماطيقى والنقدى :

التزم اتباع المنهج الدجماطيقى بوجود مثل أعلى للحكم على الأثر الفنى ، فالجمال أو القبح على النقيض مما ذهب إليه اتباع المنهج الوصفى من إنكار لهذه الأحكام الاعتقادية . ولقد عبر كل من أفلاطون وكانت خير تعبير عن هذا المنهج . فالأول قد وضع مثالا للجمال تشارك فيه الأشياء الجميلة المحسوسة ، فى حين صب كانت قد اهتمامه على نقد الحكم ، والتأكيد على وجود مبادىء أولية قبلية A Priori للذوق ، منكراً قيام علم لدراسة الجميل ، يقول الدكتور محمد على أبو ريان : « .. وعلى هذا فاننا نرى أن الدجماطيقية قد وضعت للجمال مثلا أعلى

1) Taine, H : P ilosophie de L'Art, Paris Hachette Vol (1) p. 11,

2) Ibid.

ثابتا كامل البناء ، بينما وضعت المدرسة النقدية مبادىء أولية ثابتة للذوق الجمالى » (١) .

د — المنهج المعيارى :

يتمثل الهدف من المنهج فى وضع القواعد للفنان ، والمقاييس للناقد ، وهى تبين الأسلوب الذى ينبغى أن يكون عليه عمل الفنان المبدع ، ورأى الناقد والمتذوق فى فهم الآثار الفنية .

ويعد فونت هو أول عالم أطلق اسم المعيارية على دراسة القيم (الحق والخير والجمال) ، وأنه ينبغى أن يصبح علم الجمال معياريا ، أى يضع المعايير التى تحكم الذوق .

ولما كانت وظيفة الفن تتسم بالحيوية والأهمية ، فقد كان من الضرورى عند علماء الاستطيقا البحث عن الوظيفة الحيوية أو العضوية للعمل الفنى بيد أنهم قد وجدوا الكثير من الصعوبات فى سبيل تحقيق ذلك الهدف ومن ثم فقد آثروا وضع « متوسط » لقياس العمل الفنى الجيد ، يتحدد على ضوئه أصالته وجودته ، ودقة صنعته .

هـ — المنهج التكاملى :

يدرس المنهج التكاملى الأحكام الجمالية باعتبارها ناتجة عن مجموعة من العلوم المساهمة فى العمل الفنى ، ومن ثم يصبح علم الجمال نسبيا

---

١) أ — د. محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١٢٩ .

لأن قيمة العمل الفنى فيه تقوم فى المحل الأول على النظرة الشاملة لبناء العلاقات الكثيرة التى تنشأ بينه ، وبين سائر العلوم الأخرى ، ومن ثم يصبح العمل الفنى هو ذلك التركيب الفوقى الذى يعلو فوق هــــذه التركيبات الجزئية المتباينة ، وهكذا يتولد الجمال نتيجة التوافق والانسجام الخفى ، والقائم على الصناعة بينها .

الفصل الثامن

* مقدمة :

* الآراء المختلفة حول نشأة الفن .

١ ـ الفن ، والظاهرة الاجتماعية .

٢ ـ الفن ، والظاهرة النفسية .

٣ ـ الفن ، والنشاط الارستقراطى .

٤ ـ الفن ، والنشاط الاقتصادى .

٥ ـ الفن ، وحالة الحرب .

٦ ـ الفن ، والدين .

مقدمة

إن عمر الفن قديم قدم الانسان ، فقد نشأ معه منذ أقدم عصوره ولازمه صراعه ، وكان ممثلا لوجوده الحيوى ، ولحضارته التي أصبح مقياساً لازدهارها أو تخلفها .

ونحن لا نستطيع الحصول على دراسة كاملة لتاريخ الفن وصلته بالانسان ما لم نفطن إلى الصلة الوثيقة بينه وبين المجتمع . وهى صلة أشارت إليها جميع الكتب التي تناولت تاريخ الفن ، وأشارت إلى دوره فى حياة الانسان من جهة ، ودور الأخير فى تخليد تاريخه عبر عصوره الطويلة من جهة أخرى .

وبقدر ما نسلم بأثر المجتمع على الفن فاننا لا نستطيع أن نغفل دور الأخير أو أثره — من خلال مظاهره المتعددة — مسرح وسينما وفن تشكيلى ، شعر ، وأدب — على أفراد المجتمع كذلك .

والحقيقة التي لا مراء فيها أن العمل الفنى بجميع مظاهره إنما يعبر عن روح وثقافة وحضارة المجتمع فى أى زمان ومكان ، وتأسيسا على ذلك ، فالفنان يمثل جزء لا يتجزء من أبناء المجتمع الذين يعبرون فنياً عن آماله وأحلامه ومن ثم فانه لا يمكن لنا أن نعزله هو أو عمله عن واقعه الحيوى . فالبيئة والانسان والموهبة هم الثالوث الذى يتشكل فيه الفن مهما قيل عن حرية الفن والفنان .

والحق أن موضوع الصلة بين الفن ، والمجتمع يعد من موضوعات الساعة لما له من أهمية بالنسبة للمجال الثقافى ، فانه لا يقصد من البحث فى ثالوث البيئة

والانسان والموهبة الحد من حرية الفنان التي تمثل نبض فنه الغالي الحس كما لايرمى كذلك إلى جعل الأعمال الفنية موجهة لخدمة المجتمع فحسب — وإن كان هذا المطلب يعد هدفا نبيلا وقومياً في حد ذاته — فمن ذا الذي يستطيع أن يحكم على الفن بالأسر داخل تقاليد وأهداف المجتمع وظروف البيئة والعصر ، وألا ينطلق معبراً عما يتراءى له وما يحلم به ، إن الذي يفعل ذلك يكون كمن حكم على الفن بالموت ؛ لأن المعنى الأخير يتمثل في قتل حرية الفنان ، وتقييد موهبته أو توجيه إنطلاقه !! .

والذي نقصده مما سبق ليس أكثر من الإشارة إلى أن العمل الفني وليد الإنسان ، أو بمعنى أكثر دقة وليد العمل الإنساني ، ومن ثم فانه لا يخلو من صبغته الانسانية . ولما كان الانسان هو في حد ذاته وليد مجتمع وظرف وعصر معين . فمن ثم تجيء بصماته وهي تحمل آثار هذه العوامل السابقة على أعماله الفنية

ويشهد تاريخ الفكر الفلسفي بدور الانسان الفنان في بناء الحضارة ، وتغيير وجه الطبيعة . فقد ذهب أرسطو إلى أن معنى الأدب يمكن أن يفهم حق الفهم إذا قورن بالطبيعة ، فالفن هو إدراك بشرى يتناول مشاهد الطبيعة ويتمثلها ويصوغها لتحقيق غايات الانسان . وعلى هذا النحو يصبح الفن هو إعادة توجيه الطبيعة أو التكيف معها(١) . وإذا تصفحنا الكتب الخاصة بتاريخ الفن ، وجدنا إلى أى حد يؤثر الانسان في البيئة ويتأثر فيها منذ مطلع التاريخ ليس أدل على ذلك مما خلفه لنا من تراث فني مادى يشهد

(١) إروين إدمان : الفنون والانسان : ت حمزة محمد الشيخ ، دار النهضة العربية . ١٩٦٥ .

بمجهوده المتواصل فى تطويع البيئة ومحاكاتها منذ مرحلته الحسية الأولى التى تشهد رحلته مع الفن منذ عصوره السحيقة ، أى منذ المرحلة البدائية التى كان يسكن فيها الكهف في الجبال .

لقد مارس البدائى حرفة الصيد التى كان يصنع لها أسلحة خاصة من الحجر الصلب ، كما استخدمها كسلاح للدفاع عن نفسه ضد أخطار الحيوانات . وتقدمت الصناعة البدائية من الحجر إلى صناعة الجلود التى صنع منها الانسان البدائى ملابسه .

وتعد معرفة الانسان بالزراعة نقطة تحول فى حياته فقد عرف عن طريقها معنى الاستقرار حول مصادر المياه ، كما استفاد من طمى الأنهار فى صناعة الآنيه وأدوات الطعام ، كما توصل إلى بعض الصناعات باستخدام ألياف النباتات (١) .

وقد تمكن الإنسان فى هذا العصر المتأخر من صناعة الأوانى وزخرفتها ، فضلا عن صناعة التماثيل من الأحجار الصلبة ، وكانت تمثل رموزاً لمعتقداته الدينية « السحرية » شكلها فى صورة طيور أو حيوانات . ثم طورها بعد ذلك وجسدها فى شكل إنسان .

والملاحظ على مجموعة الفنون البدائية السابقة أنها مقتبسة من البيئة أو تمثل محاكاة للطبيعة .

وإذا تتبعنا مسيرة الانسان مع الفن لوجدنا أن كل خطوة فيه إنما تشهد

---

١) محمد صدقى الجباخنجى : الموجز فى تاريخ الفن : ص ٧ .

بالعلاقة المتبادلة بينه وبين الطبيعة فى جميع مراحل حضارته منذ أقدمها وحتى العصور الحديثة والمعاصرة فقد صنع الأدوات التي إستخدمها فى معيشته منها ، كما صور وزخرف فنونه من وحيها المتعالى .

والحق أن استمتاع الإنسان الأول بالجمال الطبيعى لم يكن يحدث بصورة عفوية أو تلقائية . لكنه كان يتجه إلى تحريف الجمال من أجل دافع خفى ربما كان دينياً أو رمزياً أو فكرياً (١) .

وتوالت عصور التاريخ ، وظلت الأعمال الفنية ممثلة لظاهرة الفن التى تعبر عن اللقاء الأزلى بين الانسان والبيئة .

الآراء المختلفة حول نشأة الفن :

ولما كان الفن هو التعبير المثالى عن العلاقة المتبادلة بين الإنسان والبيئة ، فقد اختلفت الآراء حول تحديد نشأته التاريخية ، وكثرت التساؤلات بصدد إرجاع نشأته إلى المجتمع (البيئة) ، أم إلى حالة الفنـــان النفسية ومزاجه الخاص ، أو ارجاعه إلى دافع الحرب ، أو دافـع اللعب أوغيرها من الدوافع .

وإذا كان الفن هو ميدان التجارب الجمالية ، التي تكون أحكامنا الجمالية ، فانه لذلك يتعين علينا معرفة النشأة التاريخية له ، أو الأصل التاريخى للظاهرة الفنيـة ؟

وسوف نعرض فيما سيأتى للاراء والنظريات التى حاولت تفسير نشأة الفن .

---

١) هربرت ريد : الفن والمجتمع ت فارس مترى ضاهر دار القلم بيروت ١٩٧٥ .

١ - الفن ، ظاهرة اجتماعية

لقد أرجع عدد من رواد علم الاجتماع الفن إلى الظاهرة الاجتماعية وسموه الجمال الاجتماعى Eslhétique ' ociale ، وهو ذلك الفرع من علم الاجتماع الذى يختص بدراسة ظواهر الجمال والفن من خلال المجتمع ، وتحليل أهمية ووظيفة ونشأة وتطور الفن . وعلاقته بالنظم الاجتماعية الأخرى .

وكان شارل لالو وفلدمان Feleldman هما أول من أطلق أسم علم الجمال الاجتماعى . على ذلك الفرع من الدراسة الذى يدخل فى موضوع دراسة علم الاجتماع الجمالى Sociologie Eslhètique .

ومما ساعد على إدراج الفن ضمن مجال الدراسات الاجتماعية هو الاعتقاد بأنه « عمل اجتماعى » Travail Social ، وأن الفنان هو رجل يحترف مهنة (١) .

وعلى الرغم من أن المفهوم المعروف عن الفن أنه نشاط حر تلقائى يتميز بالحرية والانطلاق ، بيد أن وجهة النظر الاجتماعية تذهب إلى نقيض ذلك وترى أن الفنان هو الفرد المحترف الذى يقوم بتقديم عمل إيجابى يكون له أثره فى صميم الحياة الاجتماعية ، كما تتحدد النظرة إليه باعتباره واقعة إيجابية لها أهميتها فى حياة المجتمع .

وليس ما هو أكثر دلالة على تغلغل النشاط الفنى داخل الكيان الاجتماعى ،

1) Cassou, Jean : Situation de L'Art Moderne Editeur de Minuit, Paris 1950. p. 11.

ومدى أهميته من أعتبار الفنان صانع ماهر ، والنظر للفن بصفته حرفه . يشهد بذلك إهتمام الحكام فى العصور القديمة والوسطى بالفنون . فكانوا يقيمون لهـا المراسم الفنيـة Ateliers [١] ، وينفقون عليهـا . أما فى القرن الثامن عشر فقد كان الفنان يجمع بين الفن والحرفة .

ولقد عنى الفنانون فى خلال القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر برسم صور الأمراء ، وصناعة لوحات الهيكل . ونحت التمـاثيل التى كانت تزين القصور والمعابد وغيرها من الأماكن المخصصة للنشاط الإجتماعى . وعلى هذا النحو يصبح الفنان صانعاً ، كما يصبح للدولة مركزها الحيوى فى توجيه الفن باعتباره نشاطاً إجتماعياً فى شكل أستطيقى [٢] .

ويرجع تأثر الفن بالنظرة الإجتماعية إلى عهد اليونان ، وقد سبق أن أشرنا إلى دور أفلاطون فى التوجيه الفنى لخدمة الجمهورية المثالية ، كما عرضنا لموقف أرسطو كذلك عن المحاكاة : أما علماء الاجتماع الجماليين الأوائل فقد جاءت نظرتهم للفن من خلال تأثير العوامل البيئية (الطبيعية ، والاجتماعية) على نفس الفنان وبالتالى على إنتاجه الفنى . كما سبقت لنا اشارة إلى موقف العالم الجمالى تين الذى اتجه إلى دراسة الجماليات والفنون من خلال عوامل خارجية محددة ، هى البيئة والوراثة والجنس . وكذلك جويو وهو من علماء الجمال الذين أرادوا دراسة أثر شدة الحيـاة على شعور الفرد بالحـاجة إلى الابداع . والتعبير عن العبقرية الفنية .

1) Ibid.

2) Ibid.

ويتخطى الموقف الاجتماعي جميع هذه الآراء إلى الظواهر الجمالية ذاتها التي تمثل أساس الشعور بالجمال، فقد ذهب علماء الاجتماع الجماليين إلى أن الشعور بالانسجام أو النفور — وهو من المشاعر الفنية والخاصة بالفرد المتذوق التي يقاس بها قيمة وجمال الأعمال الفنية — إنما ترجع إلى الطابع المميز لمجتمع معين وزمان معين . فالآثار الفنية الجميلة هي التي ترضى الغالبية العظمى من الأذواق، أو هي التي تمثل «المتوسط الذهبي النظري» الذي يصدق عند الجميع في كل زمان ومكان .

والاتجاه الجمعي عند المدرسة الاجتماعية في الفن لا يقلل من قيمة الفرد لأن الأخير هو منبع الفن أو أصل الظاهرة — لكن مع ذلك — لا يعطيه الحق الكامل، والحرية التامة في إنجاز ما يراه . لأن الفنان يكون عندئذ مرتبطا بالجماعة ومتشبعا بروحها . ومن ثم يسعى إلى تحقيق أهدافها الاجتماعية فتتحقق رسالته الفنية .

وهكذا يذهب الاجتماعيون إلى أن المجتمع هو مصدر القيم الجمالية، ولو أننا حاولنا الارتفاع بمستوى الفرد فان نبلغ به حداً يمكنه من حرية الانطلاق والتعبير عن فرديته وذاته، ولكننا سنحاول فحسب التوفيق بين أصالته الخاصة، ورغبته في الانطلاق بعبقريته الفنية، وبين حاجات المجتمع الذي يعيش فيه، وهنا فان الفن أو النشاط الفني — الذي يفترض فيه حرية الحركة — يظل قابعاً في لا شعور الفنان ممثلا في ضمير ومطالب الجماعة، متأهباً للتعبير عن الاتجاهات الاجتماعية، يعبر الدكتور محمد على أبوريان عن هذا الموقف فيقول : « ... إن القيم الفنية إنما توجد بالقوة في اللاشعور عند الفنان، وتبقى على هذا الوضع مكتسبة بالصبغة الفردية، ولكنها حينما تتجه إلى سطح

الذات أى إلى التحقق لكى تصبح « بالفعل » فانها تصطبغ بالصبغة الاجتماعية بحيث يكون المجتمع فى النهاية هو المصب والمصدر الأخير للعمل الفنى ، وللقيمة الجمالية ولاحساسنا بالجمال »[١] .

وعند ما تذكر النظرية الاجتماعية فى الفن يجدر بنا أن نشير إلى أحد مؤسسيها وهو رائد علم الاجتماع الفرنسى إميل دوركيم Dur Keim, E (١٨٥٨ – ١٩١٧) الذى ذهب إلى أن الفن عبث لا فائدة منه ، وأن الفنون إذا احتلت مكانة عالية فى حياة الأمة لكان ذلك على حساب حياتها الجادة ، ولكانت نهاية تلك الأمة هو الفناء الذريع »[٢] .

وهكذا يربط دوركيم بين الفن واللهو ويرى أن الأول يتمثل فى النشاط التلقائى الحر ، يقول فى كتابه تقسيم العمل الاجتماعى : « إن الفن ليس أكثر من الحاجة إلى اشباع حاجتنا إلى بذل نشاط لا غرض منه سوى المتعة أو اللذة plaisir »[٣] .

وإذا كان هذا الرأى لدوركايم قد وجد اتفاقا مع بعض الآراء التى فسرت الفن بصفته نشاطا حرا مثل كانت وشيلر وسبنسر فقد ذهبت بعض الآراء الأخرى إلى أعتباره عملا وصناعة تعود على المجتمع بالخير والنفع. فقد حاول

---

١) أ. د. محمد على أبو ريان ـ فلسفة الجمال . ص ١٩٧ .

٢) دوركيم : التربية الأخلاقية . ت د. السيد محمد بدوى مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٥٥ .

3) Durkheim, E : De La Division du travail Social. Alcau paris 1902 p. 219.

سوريو أن يبحث عن الصلة بين الفن والصناعة حتى يجد تبريراً لادخال الفن ضمن الانتاج الصناعي الذى يفيد المجتمع ، محاولا فى كتابه مستقبل الاستطيقا أن يبرز بعض الموضوعات الخاصة بأهمية العمل الفنى اليدوى ، ومدى اقبال الجمهور على شرائه وتفضيله عن غيره من الانتاج الصناعي (١) . ويرى سوريو أن الفن لا يمكن أن يكون مضيعة للوقت أو عبثا لأنه إنما يمثل مجهود الانسان عبر الأجيال مجسداً فى صور أو رموز أو فنون نحت أو عمارة وغيرها .

ولما كان الفن عند الاجتماعيين منبثقاً من المجتمع وخاضعاً له ، فمن ثمة كان من الضرورى أن يخضع للتنظيم الاجتماعى أى يخضع لمجموعة من الشروط والعوامل غير الجمالية كالمادة والحرفة والطبقة الاجتماعية والحياة السياسية ، والنظم الدينية فضلا عن النظام العائلى والتعليم وقد أسهب شارل لالو Lalo (Ch) . فى كتابه القيم « الفن والحياة الاجتماعية L'Art et Lavie Social فى شرح وتحليل العلاقة بين الفن والنظم الاجتماعية السائدة فى المجتمع .

٢ ـ الفن والظاهرة النفسية :

تعد النظرية النفسية من بين النظريات التى حاولت تفسير نشأة الفن على أساس سيكلوجى ، وهى تتمثل فى نظرية فرويد ، التى ترجع النشاط الفنى إلى أثر الغريزة الجنسية فى اللاشعور ، وعلى هذا النحو يصبح الفن هو التعبير عن مكونات العقل الباطن المترسبة بتأثير الغريزة الجنسية ،

1) Souriau. E : L'Avenir de L'Eslhétique, p p. 126 – 124.

وهكذا يصبح الجمال فى تصوره هو الشعور بتحقيق الرغبة . أو على حد تعبير مصطفى سويف : « إن الفن هو الميدان الأوحد فى حضارتنا الحديثة الذى لا نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر ، فـفى الفن وحـده لا يفتأ الانسان يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية فينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات »(١) على حد قول فرويد (١) .

ولقد حاول فرويد وأتباعه دراسة الإبداع الفنى عن طريق منهج التحليل النفسى ، فقد تعرف فرويد على أسلوب الفنـان بالتميز بينه وبين الحالم ، محاولا اثبات أن أحـلام اليقظة متوفرة فى العمل الفنى ولـكننا لا نشعر بها مباشرة لأن الفنان يحاول التقليل من تضخم الأنا ، على عكس ما يفعل الحـالم ، كما يجعل ذاته خارج العمل الفنى ويقدم لنا ما يشبه « الرشوة » متمثلا فى الصورة الفنية الجميلة للعمل الفنى التى تغرينا بالاندفاع نحو لذة أعمق ننالها إذ يتاح لنا أن نصبح حالمين مع الفنان (٢) .

وتعتمد نظرية فرويد فى التحليل على منهج تجريبى — من الناحية الشكلية — فالباحث ينظر فى بعض الوثائق ، ويستنتج منها بعض الآراء ، ثم يحاول الوقوف على الأسباب اللاشعورية للسلوك . حيث تظهر أغلبها وقد ظهرت فى الطفولة ، ولم تسمح النظم الاجتماعية باشباعها فـكبتت فى

---

١) مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة . دار المعارف بمصر ١٩٥١ .

٢) المرجع نفسه الصفحة نفسها .

اللاشعور (١) .

٣ ـ الفن والنشاط الاستقراطى :

وفى حين فسر فرويد الفن بالرغبة فقد ذهبت بعض الآراء مثل رأى هربرت سبنسر إلى تفسيره باللعب واعتباره نشاطـا ترفيهياً ارستقراطيا لا هدف له إلا شغل وقت الفرغ .

ولقد ذهب سبنسر وشيالر Schiller إلى اعتباره شيئاً كماليا فى حياة المجتمع ، وأنه قد خلق لكى يشغلنا وينسينا قسوة الحياة بأن يصرفنا إلى اللهو أو الترف أو ما إلى ذلك . ومعنى هذا أن تأمل الجمال لا يعد أن يكون ضرب من التسلية أو المتعة لأنه يمنحنا لذة خالصة تساعدنا على التخلص من متاعب الحياة الجدية .

وكان الفيلسوف الألمـانى كانت هو أول من اعتقد بأن الفن ضرب من اللهو أو النشاط الحر الذى لا هدف له (٢) . وأنه لا يعد أن يمثل وظيفة كمالية Instrument de Luxe فى الحياة .

٤ ـ الفن ، النشاط الإقتصادى :

وإذا كانت بعض الآراء تذهب إلى أن الفن وليد المجتمع ، كما يذهب البعض الآخر إلى أنه أداة كمالية فى الحياة وأنه حالة من حالات اللذة الخالصة التى يشعر بها الانسان بدون غاية معينة . فان هناك من الآراء من

---

١) المرجع نفسه ص ٧١ .

2) Lalô charles : Notion'd Esthetique, paris P. U. F. 1952 p. p: 30 — 31.

يذهب إلى أنه ينشأ من خلال النشاط الاقتصادى ، لأنه ارتبط منذ البداية بظروف العمل الجماعى. فإن تاريخ الفن يحدثنا عن أغنيات العمل فى الحقول وفى مواقع العمل الأخرى كالصيد مثلا ، أو أعمال البناء . فقد كان هذا الغناء من الأسباب التي تيسر العمل وتخفف من وطأته وتسرع بالزمن . ونحن نرى أن هذا التقليد الفنى قد استمر حتى يومنا هذا وهو يتمثل فى الأغانى الجماعية التي ينشدها عمال البناء ، أو عمال التراحيل ، أو المزارعين فى حقولهم أو غيرهم .

وعلى هذا النحو إرتبط العمل بالغناء ، ومن ثم بالاقتصاد وبالفن على حد قول كارل بوشر (١) .

٥ ـ الفن ، وحالة الحرب :

وفضلا عن اتجاهات المجتمع ، والرغبة ، والترفيه ، والاقتصاد فقد ربطت بعض الآراء بين نشأة الفن ، وبين حالة الحرب ويذهب أتباع هذا الرأى من أمثال بوجلى Bouglé إلى أن الحرب هو الأصل فى نشأة الفن ؛ لأنه قد استخدم منذ أقدم العصور للتأثير على الأعداء وتخويفهم ، بما كانوا يرتدونه من ملابس أو تيجان من ريش الطيور الملون (٢) ، أو بما يصدرونه من صيحات الدعوة للحرب والتي كانت تثير الرعب والفزع فى قلوب الأعداء . وعلى هذا النحو يذهب أتباع هذا الاتجاه إلى الاعتقاد فى نشأة الفن نتيجة

---

1) Cuvillier, Armand ; Précis de philosophie Esthétique – Librairie Armand Colin, Paris 1954, p. 552

٢) أ. د. محمد على أبوريان : فلسفة الجمال ص ١٥٨ .

الصراع القبلى بين القبلي بين القبائل البدائية [١] .

٦ ـ الفن ، والدين :

وهناك من الآراء من تجعل الدين باعتباره نظاما اجتماعيا هو أصل الفنون . وأن الفن قد نشأ ونمى فى أحضانه فقد بدأ مع رجال الدين والكهنة عند البدائيين وهم الذين كانوا يسيطرون على مقاليد الأمور فى المجتمعات ، وكانوا يمثلون مركز الصدارة فى الاحتفالات والطقوس الدينية . كما عملوا على رعاية الموسيقى وألوان الفنون الخاصة بالكهنوت .

وكان العالم الاجتماعى أميل دوركيم هو أول من ربط بين الفن ، وبين الدين باعتباره نظاما إجتماعياً .

---

١) المرجع نفسه الصفحة نفسها .

الفصل التاسع

عناصر العمل الفني

- مقدمة
- ١ ـ المادة
- ٢ ـ الموضوع
- ٣ ـ التعبير

مقدمة

يتميز العمل الفنى بأنه يضعنا أمام شىء محسوس ندركه بحواسنا ، ونحسه بمشاعرنا ، ونحدسه بوجداننا . ومن ثم يبدو لنا موضوعا جماليا نستمتع به خلال المكان والزمان : أى سواء كان موجوداً فى المكان مثل اللوحات الفنية أو التماثيل والتحف . أو من خلال الزمان مثل الألحان الموسيقية المتمثلة فى السيمفونيات والمقطوعات الموسيقية .

والعمل الفنى الذى نتعايش معه هو موضوع كلى له تركيبته البنائية ، وعناصره الأساسية التى لا يستطيع أن يبدو متماسكا بدونها لأنها تمثل وحدته المادية التى تجعله مجسداً فى موضوع حسى متماسك ومنسجم فى مادته ، كما ينطوى كذلك على مدلوله الباطنى العميق الذى يشير إلى موضوع خاص ، ويعبر من جهة أخرى عن حقيقة روحية يشعر بها المشاهد بغير أن يلمسها فى الواقع المحسوس

وعلى نحو ما سبق يتضح لنا أن للعمل الفنى بناء خاص ، وتركيب زمانى ومكانى ضرورى لوجوده ، فهو فى حاجة إلى البناء « المكانى » Spatial الذى يتجسد من خلاله مظهره الحسى الذى يتجلى عليه بصفته موضوعاً جمالياً ، كما يحتاج كذلك إلى البناء « الزمانى » Temporel الذى تظهر فيه حركته الداخلية ثم مدلوله الروحى الباطنى الذى يعبر عن طابعه الإنسانى .

وتأسيسا على ما سبق يفترض علماء الجمال أن العمل الفني يشتمل على ثلاثة عناصر أساسية هي المادة ، والموضوع ، والتعبير .

وسوف نحاول إلقاء الضوء على كل عنصر من هذه العناصر محاولين تحليليه ، وبيان أهميته في بناء العمل الفنى .

١ – المـــادة : Matiere

تمثل مادة العمل الفنى المادة الخام التى يشكل منها الفنان موضوعه الاستطيقى ، ولكل عمل فنى مادته مثل اللفظ في فن الشعر ، والصوت فى فن الغناء، فضلا عن الحركة فى فن الرقص ، والحجارة في فن النحت وجميع هذه المواد الخام لا تكتسب صبغتها الجمالية أو شكلها الاستطيقى ما لم تتناولها يد الفنان المبدع بالتحوير والتغيير فتتحول هذه المواد الجامدة إلى أخرى طيعة مرنة قابلة للتغيير والتعديل الذى يلائم الشكل الفنى الذى يرغب فيه الفنان ، ويتوقف تغييرها وتعديلها وتشكيلها على مقدار ما يبذله الفنان من جهد ومهارة .

والمادة ليست شيء هين أو سهل التناول ، إنها صلبة عنيدة لكن الفنان يحاول التغلب على صلابتها وشكلها ويحاول إخضاعها لتصوراته وأحلامه الخاصة . ومن الأمثلة الواضحة على مقاومة المادة هى الحجارة المستخدمة فى فن المعمار والنحت فهى من أكثر المواد مقاومة للفنان عن أى مادة فى أى فن آخر .

ومادة العمل الفنى ليست هى المادة المأخوذة من الطبيعة كما هى بل هى المادة التي عانت من طرق الفنان ، وتغييره لها ، وحفره فيها وهى عنصر هام فى بناء وتكوين العمل الفنى ؛ لأنه بدونها لا يصبح له بنية محسوسة أو مرئية تجذب إعجاب المشاهد والمتذوق ، وبدونها كذلك يظل العمل الفنى أسيراً لخيال الفنان بدون أن يتحقق فى الواقع المادى الماثل للأعيان .

ويذهب ديفرن إلى أن جمال العمل الفنى ينحصر فى المقام الأول فى جمال

مظهره الحسى الذى يتجسد من خلاله ، ويظهر فيه ،وليس من خلال ما يراه البعض من الدعوة إلى الاهتمام بالمظاهر الحسية التى تقدمها لنا مواد مثل الخشب ، أو الحجارة ومحاولة إظهارها فى الشيء المحسوس من جمال على نحو ما يذهب الداعوون إلى ذلك .

وقد يظن البعض أن الفن أو المجهود الفنى المتواصل الذى يغير من المادة الطبيعية إنما يحولها إلى شيء آخر مغاير تماماً لما تكون عليه فى الواقع — بما يعنى أن المادة فى العمل الفنى لا تعد أن تكون شيئاً خلق ، أوصنع منه العمل الفنى فحسب (١) . بحيث تنتفى قيمتها على أثر خلق العمل أو الانتهاء منه ... أو تكاد تكون شيئاً عديم القيم . بيد أننا حين نتكلم عن المادة في العمل الفنى إنما نقصد بها تلك المادة التى تحولت إلى شكل استطيقى باعتبارها عنصراً لازما وضروريا فى بناء العملالفنى ذاته،وأنه يستحيل بدونها بنائه كما يصبح بدونها مجرد أحلام في خيال الفنان الرحب .

ولعل السبب فى اغفال البعض ... أتباع النحت المجرد ... لمادة العمل الفنى وعدم التركيز عليها ، هى أن الخلق الفنى للمادة إنما يحولها إلى شكل جديد ، وإلى كيفيات حسية مختلفة تماما عن المادة الطبيعية الخام مثل تصنيفها وتحويلها إلى عمل جمالى .

ويزداد ظهور المادة ويقل حسب نوع الفن فهى تظهر بشكل كبير فى فنون العمارة والنحت (٢) فى حين أنها لا تبرز كثيراً فى فنون مثل التصوير

---

1) DuFrenne, M: Phénoménolog e de L'Expérience Esthétique, p 379.

2) Ibid.

والموسيقى . أما فن التمثيل فانه لا يدع مجالا لظهور المادة فى العمل الفنى ، بيد أن المادة باعتبارها عنصراً من عناصره لا بد أن تظهر بشكل أو بآخر من خلاله (١) .

ويقوم العمل الفنى على أساس من التنظيم فكل عنصر من عناصره يؤدى دوره المطلوب منه ، فالانغام مثلا تؤدى دورها فى المعزوفة ، والخطوط تؤدى مهمتها فى فن التصوير ، أما السطوح فان لهـا دورها البارز فى فن المعمار ، كما أن الشخصيات كذلك تقوم بدورها الفعال من خلال العروض السينمائية والمسرحية .

ويعتمد العمل الفنى على عنصرى الحضور والغياب ، بحيث تظهر الأشكال والصور البارزة فوق الأرضية العادية من الأشكال أو الصور الثانوية ، وقد نجد أن الفنان يهتم بلون أرضية اللوحة فى حين أنه يبرز فوقها ما يريد تصويره من صور وأشكال بارزة وهكذا يبدو العمل الفنى أمامنا عملا استطيقياً (٢) .

وإذا كانت المادة هى العنصر الأول من عناصر العمل الفنى فانها يجب أن تتسم بالوحدة مع وجود التنوع أو بما يعرف بوحدة التنوع Untié d'une Variété (٣) فالعمل الفنى لا بد أن ينطوى على تعدد فى أشكاله وحركاته وصوره ، كما يتميز بالوحدة التى تجمع بين هذا التعدد والتنوع وتشعر المتأمل

---

1) Ibid.

2) Ibid.

3) Ibid.

فى الأثر الفنى بأنه ينتقل من حياته الواقعية إلى الحياة فى زمان ومكان العمل ذاته فيتوحد معه ، ويشعر بديمومته الباطنة التى تعبر عن الوحدة والكلية .

٢ ــ الموضوع : Sujet

يمثل الموضوع العنصر الثانى من عناصر العمل الفنى وهو يعبر عن الموضوع الممثل فى العمل كأن يكون لوحة أو تمثال ، أو أغنية أو قصيدة أو رواية أو مسرحية أو غير ذلك من أعمال فنية .. وفي هذا الموضوع تعبر المادة المحسوسة للموضوع عن رمز أو علامة Signe تشير إلى شىء أو حقيقة أو قضية معينة .

وتثير مشكلة الموضوع فى العمل الفنى الكثير من التساؤلات فنحن نجد أن الأعمال الفنية ليست جميعها بذات موضوع مثل فن العمارة أو النحت ، كما نجد أن بعض المصورين قد ذهبوا مذهباً تجريدياً فى أعمالهم الفنية أمثال بربارا هيبوورث فى لوحاتها أو تماثيلها التى لا تعبر عن أى محاكاة للطبيعة ، بل تعبر عن رسوم وقطع من النحت التجريدى [١] فضلا عن تماثيل المثال الانجليزى هنرى مور ، ولوحات بيكاسو Picasso وبراك وغيرهم . فانها تمثل أعمالا تجريدية فاقدة لطابعها التمثيلى وليست بذات موضوع .

والحق أن الكثير من الفنون لا تستطيع أن تقوم بدون أن يكون لها موضوع مثل فنون النثر والرواية ، أو الفنون التمثيلية حتى الموسيقى نفسها

---

1) Read. Herbert : The philos phy of Modern Art. Faber, London 1951 Realism. Abstraction in Modern Art pp: 88. 104.

التي تعبر عن فن بدون موضوع أو مضمون قد تدخل ضمن ميدان الفنون التمثيلية ، وتحاول المحاكاة، فنحن لا نستطيع أن نتصور وجود تمثيلية أو قطعة من النثر أو الرواية ليست بذات مضمون أو معنى .

وتجدر الإشارة إلى أن الفنون التشكيلية لم تأخذ فى نبذ الموضوع والاهتمام بالتجريد إلا منذ أن نادى الفنانون بوجود لغة خاصة للفن ، وأنه من الخطأ الاستناد إلى الموضوع لأن العمل الفنى فى صميمه هو الصورة ، أو هو خلق مجموعة من « العلاقات الصورية » .

ويحاول علماء النفس أن يربطوا بين الموضوع الفنى ، وبين حالة الإبداع عند الفنان ، الذى يمثل الموضوع الدليل القوى على الجانب الابداعى فى شخصيته ، وهو رمز أو علامة على فنه ، أو هو طابع خاص له . فليس مهمة الفنان أن يحاول تمثيل الموضوع أو محاكاته ، لكنها تنحصر فى التعبير عنه حسب ما ينكشف له . حتى أن بعض الفنانين التجريديين يسمون أعمالهم الفنية بمسميات معينة ، مما يعطى دليلا على أن لهذه الأعمال ثمة موضوعات خاصة فى أذهانهم .

والحق الذى لا مراء فيه أن أى موضوع فنى لا بد من أن ينطوى على موضوع ما مهما بلغت درجة تجريديته أو رمزيته ، فانه من خلال التجريد أو الرمز إنما يعبر عن موضوع ما أو إتجاه فكرى معين ، والفنان عندما يريد التعبير عن موضوعه فانه لا يحاول رسم الطبيعة كما يفعل العالم أو الجغرافى ، لكن يرسمها على نحو ما يحدسها ، أو حسب ما تتكشف لحساسيته الوجدانية .

٣ ــ التعبير : Expression

لما كان الفنان هو ذلك الانسان الذى يحاول تغيير الواقع وتبديله ، والسعى إلى السمو عليه ، ومن ثم رأى ضرورة تنظيمه ، والاجتهاد فى كشفه عن طريق وجدانه ، وذلك بواسطة التعبير .

ويعد التعبير هو العنصر الثالث من عناصر بناء العمل الفنى ، فاذا كانت المادة والموضوع يعدان من عناصر العمل الفنى المتكامل فان التعبير يمثل العنصر الثالث الذى يكمل العنصرين السابقين .

والفنان الأصيل هو الذى يستطيع أن يخلع على أعماله تعبيرها الذى يأثر القلوب فالانسان سرعان ما ينسى الخطوط والألوان عند رؤية العمل الفنى ، لكن تعبيره وحده هو الذى يظل ماثلا أمامه متغلغلا فى شعوره ووجدانه بحيث لا يستطيع نسيانه بسهولة .

وعلى هذا النحو يصبح التعبير عنصرا هاما من عناصر العمل الفنى .

ويعد التعبير من أعسر عناصر العمل الفنى قابلية للتحليل ذلك لأن مضمونه شيئاً عقليا يمكن أن يتناوله الفهم والادراك ، لكنه يعبر عن مضمون شعورى وجدانى يستعصى على التحليل والتفسير .

والحق أن التعبير إنما يمثل العنصر الانسانى فى العمل الفنى ذلك لأننا نحدسه سريعاً ، فضلا عن أنه يمثل الصلة القوية التى تربط بين الفنان وعمله الفنى ، ونحن لا نستطيع أن ندرك هدف الفنان من وراء ما يعنيه فى فنه إلا عن طريق ما يعبر عنه هذا الفن الذى نستطيع حدسه والشعور به . وهكذا يصبح التعبير الفنى هو الجسر الذى يربط بين ذات الفنان ،

وذوات المتذوقين عندما يعبر لهم عما يحلم به الفنان .

ولما كان التعبير هو الروح الذى يبرز من خلال العمل الفنى لكى يعرفنا بمسار الفنان ، ويكشف لنا عما يجيش فى نفسه ومشاعره ، فهو من ثمه يمثل الأداة التى تصنع التواصل بين الفنان والجمهور

والتعبير الفنى يختلف عن التأثير ، فانه ليس من الضرورى أن يصبح العمل الفنى مؤثرا ، إلا أنه ربما حال الانفعال الشديد دون حدس تعبير العمل الفنى بمعنى أن شدة الانفعال (التأثر) ربما حال دون إدراكنا للتعبير الفنى .

ويتميز التعبير الفنى المميز للعمل الفنى بالوحدة والكلية فهو لا ينقسم إلى عدد من الأجزاء أو المراحل التى تمثل ثمرة لمجموعة من التأثيرات المتتابعة ، وإنما هو « وحدة » تدرك لأول وهلة وبطريقة مباشرة (١) .

ويرى دفرن أن العمل الفنى هو الذى يبرز من خلال التعبير الوجدانى .

وفى ضوء التعبير يتحول هذا العمل من حالته الموضوعية التى يكون عليها فى الواقع إلى حالة انفعال وجدانى ، وتصبح الأعمال الفنية التى تندرج تحت أنواع الفنون المختلفة محاولة نفسية لنقل الانسان إلى الواقع الذى تعبر عنه بعض المقولات الوجدانية (٢)

ولما كان التعبير هو ذلك العنصر الذى يكمل بناء العمل الفنى متآذراً مع عنصرى المادة والموضوع فمن ثمة يتبين لنا وحدة العمل الفنى الناجمة عن الاتحاد بين المادة والموضوع والتعبير .

---

1) DuFrenn. M: Phénoménologie de L'Expérience Esthétique p. 406.

2) Ibid.

الفصل العاشر

مدارس الفن

- مقدمة
- مدارس الفن بين شخصية الفنان ، والتطور الحضارى .

١ ـ الكلاسيكية .

٢ ـ الرومانسية .

٣ ـ الواقعية .

٤ ـ التعبيرية .

٥ ـ الانطباعية (التأثيرية) .

٦ ـ الرمزية .

٧ ـ الوحشية .

٨ ـ البدائية .

٩ ـ التكعيبية .

١٠ ـ السيريالية .

* نقد الفن السيريالى .

١١ ـ الاشعاعية .

١٢ ـ التركيبية .

مقدمـــة

عرضنا فى فصل سابق لصورة عامة عن الفن القديم عند اليونان وفى العصر الوسيط ، وعصر النهضة وسوف نبحث فى هذا الفصل عن نشأة ونمو الفن فى العصر الحديث فنلقى الضوء على مدارسه المختلفة . وقد اختلفت آراء الباحثين حول تحديد التاريخ التقريبي لنشأة الفن الحديث فقد رآه البعض وليد عصر النهضة الايطالية إبان القرن الخامس عشر ، فى حين أرجع البعض الآخر بدايته إلى القرون الوسطى ، كما تذهب آراء بعض الباحثين إلى تحديد بدايته إبتداءاً من القرنين الثامن والتاسع عشر .

ومهما يكن الأمر فما لا شك فيه للفن الحديث مميزات يختص بها عن الفن القديم الذى كان يرتكز على تقليد أو محاكاة الطبيعة ، كما كان يصدر عن قيم وإتجاهات قومية ودينية فنحن نجد أن صورة الفن الأصيل عند الأغريق قد تمثلت فى محاولة توخى انسجام نسب أعضاء الأجسام ، كما اتسمت قوانينه الجمالية بالمثالية ، فى حين كان المصريون القدماء يسعون إلى تطبيق الواقعية على فنهم ، كما كان مثالوا العصور الوسطى المسيحيين يعملون على ابراز جوانب الزهـــد فى صورهم وفنونهم ،وهكذا ارتبط الفن القديم على مر عصوره بقيم وإتجاهات المجتمعات التى اتسمت بالنزعات المثالية والأخلاقية .

أما الفن الحديث ، والمعاصر فقد تميز بصفة عامة بروح الابتكار ، فالعالم المخلوق هو نفس العالم الذى خلقه الله منذ الأزل لم يتغير ، ولم يتبدل أمام عين الفنان ، وكل ما يجب عليه فعله هو محاولة تغييره من الداخل أى حسب تقديره الخاص . وهكذا فلم تصبح الصورة مجرد نقل حرفى للمرئيات فى الواقع بل غلب عليها تعبير الفنان الخاص ، وما توحى له به مخيلته من نسب

وأحجام ، وخطوط ، وألوان وظلال . ومن ثم أصبح هناك أسلوبين هامين يرتكز عليهما الفن الحديث هما : الأسلوب الشخصى البحت (الخـاص) ، والأسلوب الصناعى المستخدم فى التصوير أو النحت ، وهو يمثل الطريقة أو الأسلوب الصناعى الذى يبتكره الفنان والذى يحاول من خلاله إبراز طابعه أو ملامحه الخاصة فى الفن من خلال خطوطه وألوانه وظلاله .

وفى ضوء ماسبق يتضح لنا وجود عوامل ثلاثة تسهم فى اثراء الفن الحديث وتضفى عليه طابعه الخاص وهم: أسلوبه الصناعى ، وموضوعه الحيوى الذى يعتمل فى صدر الفنان ، ويثرى مشاعره ، والنموذج الذى يأخذ منه ، ويحاول نقل بعض ملامحه سواء كان إنساناً أوحيواناً أو نباتاً مع مراعاة أن الإنسان ينقل عن نموذج فنه ما يستهويه هو أولا ، وما يترجمه ، أى ما يستطيع أن يعبر عنه باسلوبه الخاص .

وسوف نتتبع فيما سيأتى إلقاء الضوء على مدارس الفن .

* مدارس الفن بين شخصية الفنان ، والتطور الحضارى :

إن الاتجاهات والمدارس الفنية على اختلاف أنواعها ما هى إلا صدى لأثر العلاقة المتبادلة بين الفنان ، وقضايا الواقع . أو هى أثر لجملة الأحداث التاريخية ، والتحولات الاجتماعية ، فضلا عن النمو العقلى ، والتقدم العلمى السريع على شخصية الفنان .

وعلى نحو ما سبق فنحن لا نعنى بلفظ مدرسة أو إتجاه فنى معين أى اتجاه منفصل تماما عما يحدث من تحولات فى العالم ، أو بما يجرى من تغيير وتقدم فى مجالات العلم بصفة عامة .

فمن الأمور الواضحة فى عالم الفن أن الفنان قد خصه الله بموهبة النفس الحساسة التى تتقبل أحداث التطور الحضارى ، ومن ثم تعبر عنها فعندما نجح الرحالة فى اكتشاف قارة أمريكا ، كان لهذا الحادث الخطير فى جغرافية العالم أثراً ملحوظاً على خطوط الفنان التى جرت تصور العمق ومن ثم بدت لوحاته ليست . على نفس المستوى ، فقد اتسمت بالتدرج فى العمق ، وكان هذا التغير فى خطوط الفن دليل على بعد سيكلوجى يكشف عن إهتمام الفن بالبحث عما هو بعيد أو النظر إلى البعد .

ولقد انعكست آثار الاتجاهات الفلسفية لذلك على الحركة الفنية فنجد أن الفن يتأثر بالاتجاهات المثالية ، والواقعية ، والوجودية ولن أغالى إذ أقول أن بعض إتجاهات الفن الحديثة قد تأثرت إلى حد كبير بنظريات العلم فى مجال الرياضيات ، مثل نظرية النسبية لا ينشتين التى كان لها أكبر الأثر على اتجاه الرسم التكعيبي (الكيوبيزم) Cubism الذى يهتم فيه الفنان

يتجزىء موضوع فنه إلى مساحات هندسية صغيرة لها زوايا حادة ويحـاول تحليل السطوح ، كما يتخيل موضوعات فنه ويختصرها إلى أشكال هندسية خالصة . وهكذا يتحول الفن عند التكعيبيين إلى أشكال هندسية ، كما تتراءى لخيال الفنان .

وفى حين تتحول الأشكال إلى مربعات ومثلثات ، وأشكال مخروطية ومكعبة واسطوانية ، فان الرسوم تتحول إلى مسوخ وأشباح مرعبة ، وأشكال جائرة الخطوط كأنها ممزقة بسكين من خلال الفن التعبيرى وهو ذلك الفن الذى يعبر عن روح الفنان القلقة فى عصر مضطرب قلق أيضا يحاول فيه الانسان أن يتخطى مصيره المحتوم ، ويهرب من ذاته الضعيفة اليائسة فيرسم نفسه تارة عملاقا وتارة قزما ، تارة عظيما وتارة ضعيفا مشوها محقرا .. وهكذا .. تعبر الفنون عن روح الفنان فى عصرها .

وليس أدل على أثر الجوانب الحضارية على نفس الفنان من أن تقدم وازدهار الفن فى مجتمع ما يواكبه تطور ملحوظ وازدهار فنى مماثل ، وليس أدل على ذلك من وقائع التاريخ التى تشهد بأن تقدم الفن اليونانى قد جاء مصاحبا للحرية والازدهار الاجتماعى كما شهد الأدب الفرنسى فى عصـر ديكارت ـ مجده الحقيقى حتى أنه قد سمى بعصر النظـام ـ أى عصر لويس الرابع عشر الذى توجه ظهور ديكارت وكورنيه فى مجـال الأدب والمسرح الفرنسى ، ومدى ما أسهم به الرجلان على المستويين الفكرى والوجدانى فى هذا العصر المزدهر . ولقد جاء هذا الازدهار نتيجة ما شهده هـذا العصر من نظام واستتباب لم تشهده فرنسا فى عهد لويس الثالث عشر الذى اتسم بالقلق والاضطراب والحروب مما أثر بدوره على الفن والفكر فى عصره .

ثم وكان النمو العقلى للانسان فى العصر الحديث ، وما صاحبه من تقدم علمى وتكنولوجى ، تغيرت فى ضوئه الكثير من النظريات والمبادىء العلمية القديمة ، وأفسحت المجال لظهور نظريات جديدة ، استحدثت المخترعات والاكتشافات العلمية التى كانت ثمرتها المتقدمة اختراع القنبلة الهيدروجينية التى جرت على البشرية ويلات الحرب والدمار وبثت فى قلب الانسان الاحساس الدائم بالخوف والقلق .

وكان من الطبيعى أن يتغير الانسان ، وأن تتغير نظرته إلى العالم من جهة ، وإلى ذاته من جهة أخرى ، وأن نجد فى الفن أثراً من ذلك الضعف والعبث واللامبالاة التى أصبحت السمة البارزه لانسان هذا العصر ، وبقدر سيطرة الآلة على الحياة ، فقد تغير وقع الزمان على نفس الانسان ، فقد أصبح لا يشعر بذاتيته التى قدستها واحترمتها الفلسفات القديمة ، لقد أحس الانسان بأنه تائه وضائع وسط هذا العالم السريع الوقع . وهكذا تحولت الفنون بالتدريج تساير موكب الفكر الحديث فنجد أن الفن يعبر عن الذات الانسانية وعما يجول فى عقلها الباطن من تمرد وثورة وسخط .

ولقد حاول الكثيرون من الفنانين تصوير الانسان هزيلا ، ضائعا ضعيفا ، كما صوره البعض الآخر ثائرا متمردا فبدت لوحاتهم وهى تدور فى دائرة الفرد (الذات) . وهكذا وجدنا أمثلة للعديد من الأعمال الأدبية التى تصور الشخص المنطوى المظلوم ، الذى يعيش منغلقا مع هواجس نفسه ، ومعبرا عن المخاوف والنوازع المظلمة التى تكمن فى أعماقه . وقد عبرت المدرستين التعبيرية والسريالية عن هذا الاتجاه ومن بين الأمثلة التى تصور الخوف

والنوازع الشريرة هي « المجموعة السوداء » لجويا Goya [1] (١٧٤٦ – ١٨٢٨) فقد تمثل في هذه المجموعة عاملين لاثارة نوازع الخوف والشر في الانسان هما الألوان الداكنـة التي تثير التشاؤم ، والاحساس بالتوتر الذي يمكن ملاحظته على وجه الخصوص في لوحة « مؤتمر العرافات يوم السبت » كما يلاحظ من النظر إلى عيونهن ، ومن شكل الثور الضخم الذي يلقنهن مهنتهن مدى التوتر والخوف الذي يسيطر على نفس من يشاهد هذه اللوحة .

ونحن لا نعني بأثر المجتمع على الفنان إخماد ثورته النفسية الخاصة ، فإن الحرية هي الدعامة الأولى للفن ، كما أننا لا نعني بذلك إيجاد قوة مؤثرة أو موجهة للفنان بما يعني أن يصبح المجتمع هو الموجه الأول للفن لـكننا نهدف من هذا العرض التاريخي إلى بيان أثر المجتمع على فكر وإتجاه الفنان ، فالأخير لا يحيا مع ذاته وأحلامه فحسب ، لكنه يتفاعل تلقائياً مع ظروف وإتجاهات مجتمعه ، وينفعل لمبادئه ، ويشجع أو يحبط اتجاهاته ولكن من خلال ذاته أي عن طريق طابعه الخاص ، وبصمته المميزة .

وخلاصة القول أننا لا نود أن نسلب أي من الطرفين ـ المجتمع أو الفنان ـ القدرة على التأثير في الآخر لأنهما متلازمان منذ أن وجدا ، ومن جهة أخرى فنحن لا نرمي إلى إلغاء موهبة الفنان وحريته في التعبير ، لكننا نرى أنه ليس من المستغرب أن نجده ـ وهو الشخص الحر الطليق ـ أسير لقضـايا المجتمع الذي يعيش فيه ، وأن ينطـلق بعد ذلك معـبراً بطريقته الخاصة عن واقعه الحضاري .

---

1) Read Herbert : The philosophy of Modern Art, p. 137, 2

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

وهنا فقد أصبحنا نجد تفسيراً للفظة مدارس الفن ممثلا فى أثر الاتجاهات الفكرية على الفنان ، ودوره السيكلوجى فى التعبير عنها .

وتأسيساً على ما سبق فيجب ألا يفهم من التعبير عن الفن بلفظ (مدارس الفن) أن هناك إتجاهات ، ومدارس ضرورية له ينتسب إليها الفنانين ، فالحق أن الفنان لا يعبر إلا عما يحس به لا عما يكلفه أو يأمره به الغير وجميع المحاولات التي تخلع عنه ذاتيته الخاصه هي محاولات مقضى عليها بالفشل لأن الفنان لا يعبر إلا عن المبادىء التي يتعايش معها ويلمسها فالفنان الحديث هو وليد عصر الآلة والسرعة والمادة ، وهو متمرد ، ثائر ، أو ساخر محتج على صنوف الكذب والرياء ، ساخط على ألوان التدمير والعذاب الذى ينتظر مصير الانسان ، فان الصور القبيحة ، والمنفرة والمنافية للأخلاق ، أو الصور المظلمة والموحشة التي تسبب توتر النفسى هي انبعاث نفس متمردة على واقع أثيم تريد اصلاحه ، وتعبر عنه بصورة واقعية ومؤثرة لأنها لم تجد حولها ما يمكن أن تعبر عنه بصدق وحق أكثر من التعبير عن تمردها على الواقع المدمر الذى تعيش فيه .

إن هذا التعبير الحديث للفن إنما ينطوى على اللقاء الأزلى بين الفنان ، والواقع الذى يريد تغييره (١) ، وإذا تأملنا هذا الموقف الفنى وجدنا أن الفنان هو سيد الموقف ، فهو الذى يحرك ويتجه ، ولا يتحرك أو يوجه وهو الذى ينفث غضبه ، وتمرده فى خطوطه وألوانه ، كما يعبر عن أحلامه من خلال مدرسته أو مذهبه الخاص .

1) Read. H.: Art and Society London Fober 1945. p. 88

وبعد أن قدمنا للصلة بين الفنان والواقع الحضارى وأثر كل منهما فى الآخر ، نعرض فيما سيأتى لمدارس واتجاهات الفن الحديث والمعاصر .

١ ـ الكلاسيكية : Classicism

برزت هذه النزعة خلال عصر النهضة الأوربية ، حيث بدت فى أكثر من صورة ؛ وذلك لاختلاف مذاهب فنانيها ، وتناولهم للاتجاهين الإيطالى واليونانى فى الفن .

وقد خضعت قيم العمل فى الفن الكلاسيكى إلى المثل الجمالية اليونانية والرومانية (١) ، وحذت حذو الفن اليونانى القديم الذى كان يتميز بالوحدة والانسجام .

وتجدر الاشارة إلى ظهور العديد من التيارات والمدارس ذات الاتجاهات، الفنية المتداخلة فى هذه النزعة ، وكان لاختلاف اتجاهات الفن ، فضلا عن التغيرات التاريخية ،والاكتشافات الجغرافية أثراً فى إزدهارها ، وفيما اتسمت به من طابع تاريخي وبطولى(٢) ، ويعد لويس دافيد L David ، وجيرارد Gérard ، وبرودون Prud'hon وجرو Gros من أشهر الفنانين الذين عبروا عن هذا الاتجاه الفنى خير تعبير .

٢ ـ الرومانسية : Romanticism

تمثل النزعة الرومانسية فى مجال الفن الثورة على الفن الكلاسيكى ،

---

1) Read, H : The philos. phy of Modern Art. p. 311.

2) Ib.d p. 619.

والخروج على قيمه ومبادئه المثالية التي قيدته داخل إطارات مثالية ونموذجية لم يبرحها ، وقد تأثر المذهب الرومانسى بأكثر من منبع مثل : أدب وفن العصور الوسطى ، والأدب المعاصر مثل الفن الإنجليزى والإيطالى وغيره .

وتجدر الإشارة إلى أن النزعة الرومانسية تختلف عن الكلاسيكية لأنها تبرز عنصرى الحركة والقوة ، ولا تكتفى بتحديد حدود الأشكال الخارجية الجامد . كان الفنان الفرنسى أوجين ديلاكروا Dela Croix هو المؤسس الحقيقى لهذه النزعة .

٣ ـ الواقعية : Réalisme

المذهب الواقعى هو رد فعل المذهب الرومانتيكى ، وهو يذهب إلى التركيز على موضوعات الفن التى تعالج قضايا الواقع الاجتماعى وخاصة قضايا الطبقة الفقيرة . وهكذا فلم يعد الفن لذاته ، أى لم يعد وسيلة لتحقيق اللذة أو السعادة فحسب ، بل أصبح من الدعامات التى يعتمد عليها الفنان فى سبيل رفع أخلاق الطبقة الدنيا ، وتربية العمال .

وتجدر الإشارة إلى اهتمام هذه النزعة بالنواحى الحياتية والصغيرة التى تمس حياة العمال الكادحة ، فى حين وإغفالها لسائر الجوانب الأخرى ، وخاصة الدينية ، فضلا عن تميزها بالاتجاه إلى إستخدام النتائج التى وصل إليها العلم التجريبى لكى تعبر عن موضوعات فنها . وقد مثل كوربيه Courbet المدرسة الواقعية خير تمثيل حيث عبر فى فنه عن كل جوانب العمل فى المجتمع مثل عمال المحاجر ، والمصانع ، وعمال الزراعة وغيرهم من أصحاب المهن الدنيا .

وقد ذهب النقاد إلى اعتبار المذهب الواقعى دعاية للمذهب الاشتراكي لأنه كان يركز على إبراز الجوانب التعسة والشقية من حياة الأفراد ، كما كان يصور مقدار الكفاح والمعاناة على قسمات وجوه الأشخاص بدون اهتمام كبير بالإضاءة والألوان وإبراز العنصر الفنى فى حد ذاته

٤ ـ التعبيرية : Expressionisme

لقد ظهر الفن التجريدى عندما استطاع الفن الحديث أن يصل إلى مرحلة التخلى عن تقديم تصوير دقيق وصحيح للمظاهر الطبيعية المتعلقة بالعالم الخارجي ، وعلى هذا النحو ظهر الفن التعبيرى (١) .

وقد جاءت النزعة التعبيرية فى الفن محصلة للشعور بالتناسق مع الطبيعة فساعد ذلك على ظهور فنون غريبة بعيدة عن الواقع ، كما أدى ببعض الفنانين إلى اعتبارها بمثابة إندماج مع الطبيعة عن طريق الجمع بين السيكلوجية البدائية التى عبرت عن معانى الحياة بالرموز ، وبين الوجدان المشحون بالعاطفة ، وعلى هذا النحو فان التعبيريين Expressionnistes يرفضون النظرة العقلية للجمال ، ويرون أن النظرة التعبيرية المشحونة بالعاطفة هى التى تجعلنا نحتك بالأشياء على نحو ما تظهر عليه فى طبيعتها المادية الموضوعية (٢) ، ومن ثم فالفنان التعبيرى لا يخلق موضوعاً للجمال فحسب ، لكنه ينقل مشاعره العارمة التى يحسها إزاء الموضوع ، يمثل النزعة التعبيرية روبنز Rubens (١٥٧٧ — ١٦٤٠) . وفان ديك V Dyck (١٥٩٩ — ١٦٤١) الذى

---

1) Read H: Art and Society, London Faber. 1945. p 79.

2) Ibid.

كان خير من عبر عنها [١] كما كان تلميذا لروبنز .

٥ — الانطباعية (التأثيرية) : Impressionism

تختلف المدرسة التأثيرية عن الواقعية فى محاولتهـا إبراز تأثير المشاهد اللوحة فى وقت رؤيتها ، وترجع كلمة تأثيرية إلى اسم لوحة فنية عرضت فى معرض فنى فى باريس أقيم عام ١٨٧٤ شارك فيه عدد كبير من الفنانين أمثال مونيه ، وبودان ، وسيزلى ، ورينوار ، وبيسارو ، وسيزان ، وكان مونيه قد عرض فيه لوحة باسم « تأثير شروق الشمس » وهو نفس الاسم الذى أطلق على فنانى هذه المدرسة فيما بعد ، كما كان وسيلة لنقد إتجاهها الفنى .

وقد اهتم مونيه Monet (١٨٤٠ — ١٩٢٦) زعيم المدرسة التأثيرية [٢] برسم المناظر الطبيعية التى تتضمن الماء والسماء لأنها مواضع تظهر الضوء بشكل كبير ، كما تعد لوحته الرائعة « القنال الكبير فى البندقية » من أشهر لوحاته على الاطلاق .

ولقد استطاع سيزان Cézanne (١٨٣٩ — ١٩٠٦) فى نهاية القرن التاسع عشر تحديد معالم هذه النزعة التى امتزجت فى فنه بتصوراته الميتافيزيقية ، تلك التصورات التى تؤمن بوجود حقيقة واحدة أبدية ودائمة وراء المظاهر المتعددة للطبيعة ، وليس على الفنان إلا محاولة البحث عنها .

---

1) Read. Herbert; The philosophy of Modern Art p. 43.

2) Read, H, Art Now Lodon Faber 1965.

٦ ـ الرمزية : Symbolisme

تهدف المدرسة الرمزية إلى الكشف عن اللاشعور لدى الفنان وترى أنه وعن طريق الفن يستطيع الانسان أن يصل إلى عالم أحلامه وآماله . وهكذا تعتمد الرمزية على استبطان مشاعر الفنان والتعبير عنها بغض النظر عن الالتزام بحقيقة الموضوع الخارجي ، لأن الفن فى المحل الأول هو التعبير الشخصى عما يجول في خيال ووجدان الفنان (١) .

ووفقا للنزعة الرمزية فان محاولة الفنان رسم الطبيعة إنما تعنى أنه يريد تحقيق أحلامه التي يعبر عنها فى صورة رمزية تعبر عن أفكاره .

والفن الرمزى ينبغى أن يكون تركيبيا Synthétique كما يضم علامات Signes أو دلالات خاصة ، ويجب أن يكون شخصياً ذاتياً ، لأنه يعبر عن ذات أو شخصية معينة ، كما يتميز بالزخرفة حتى يتمكن الفنان عن طريقه من التعبير عن أحلامه وأفكاره الحبيسة ، فضلا عن تعبيره عن شحنة من الوجدان والانفعال (٢) .

ومن أهم مميزات المذهب الرمزى تنمية إتجاه الناس إلى تذوق الجمال ، ومن ثم أخذوا يميلون إلى تجميل الأشياء المحيطة بهم مهما كانت صغيرة أو عديمة القيمة ، حتى لقد أصبح الجمال لازما للحياة وشيئاً أساسيا فيها ولهذا فقد أحيت الفنون الصغيرة مثل فن صناعة الأوانى والأنسجة ، والزجاج

1) Ibid. P. 130.

٢) ماهر كامل : الجمال والفن ص ٢٧٥ .

وغيرها (١) . وفضلا عن هذه المميزات فقد كان هذا المذهب مقدمة وتمهيدا لمذاهب الوحشية ، والبدائية ، والتكعيبية ، والسيريالية التى ظهرت فى القرن العشرين .

٧ — الوحشية : Fauvism

ظهرت هذه النزعة الفنية حوالى عام ١٩٠٥ - ١٩٠٨ ، ويمثلها مجموعة من الفنانين المتحررين الذين هدموا قواعد الفن القديم ، ولم يعبأوا بتقاليده ، فاتخذوا من البساطة مبدأ لهم ، وتوخوها فى أعمالهم الفنية .

ويبدو أن أتباع هذا المذهب لم يقتصروا على تطبيق مبدأ البساطة فى حياتهم الفنية وأعمالهم ، لكنهم سعوا إلى الحياة فيها ، وممارستها فضلا عن كونهم فنانين فقد امتهنوا مهنا بسيطة متواضعة .

وتمثل الحرية فى هذا المذهب ضربا من التحرر اللونى ؛ وعدم اختلاط الألوان أو امتزاجها . وأختيار الألوان الزاهية دون مراعاة الانسجام بين الألوان بعضها البعض ، فضمت أعمالهم مجموعة كبيرة من الألوان التى لا انسجام فيها (٢) .

ويعتبر لويس فوكسل Vauxelles. L هو أول من أطلق هذه التسمية على هذا المذهب ، كما يعد روو Rouault ، ودونجن Dongen. V ، وفلامنك Flaminck ، وكذلك ديران Derain من ممثليه المشهورين .

1) Ibid.

2) Ibid.

٨ ـ البدائية : Primitivisme

تمثل النزعة البدائية الحركة الفنية المنبعثة من المذهب الوحشى ، وهى تمثل أكثر صوره إتجاها للوحشية [١] ، ولهذا سميت بالبدائية ، تعد أعمال هنرى روسو Rousseau، H ، وأوترلو Atrillo خير ممثل لهذه النزعة المتطرفة فى الوحشية .

٩ ـ التكعيبية : Cubism

تتميز أعمال هذه المدرسة بنوع من التركيب الهندسى المعمارى ولا تعد الطبيعة أن تكون فى نظر فنانيها مجرد شكل أو صورة هندسية .

وقد ذهب التكعيبيون إلى إستخدام الأشكال الهندسية وعلى رأسها الشكل المكعب والمخروطى والكروى ، كما أخذوا فى تحليل صورهم إلى أشكال هندسية أو رسوم فى خيالهم [٢] .

وقد مرت التكعيبية بمرحلتين فى تصورها الأولى هى المرحلة التحليلية حيث لم يبرز فيها دور الألوان الرئيسى ، أما الثانية فقد اتسمت بالتركيب أو التوفيق ، وتحرر الفنان فيها من الاتجاهات السابقة ، فاستخدم الألوان وبدأ ينقل من الطبيعة نفسها [٣] .

وللفن التكعيبى دوره الكبير فى فن الإعلان ، والصناعة وفى فنون

---

1) Ibid.

2) Ibid

3) Read, Herbert, The Philosophy of Modern Art, p. 76,

النحت والحفر . يعد بيكاسو Picasso وبراك Braque (١) من أبرز ممثلى هذه المدرسة .

١٠ — السيريالية : Surrealisme

إذا كانت الوجودية تمثل النزعة التي تقف ضد المذاهب العقلية فى الفلسفة ، فان السريالية تقوم بنفس الدور فى مجال الفن ، وإذا كان التيار الوجودى قد صاحب ظروف نشوب الحرب العالمية بما جرته من دمار وويلات على الإنسان فان النزعة السريالية التى عرفت فى مبدأها باسم الدادية Dadism — ظهرت فى سويسرا فى بادىء الأمر(٣)— إنما تمثل بالنسبة للفن نفس تعبير الاتجاه الوجودى فى مجال الميتافيزيقا ، فهي النزعة التي تعبر عن الانسان ، وتحاول تأكيد ذاته ، وإبراز معاناته وضياعه في وسط عالم متغير قبيح ومشوه .

وسوف نوجز فيما سيأتى خصائص هذه النزعة وهى :

١ — الدعوة إلى التحرر الكامل من قيود وضوابط المجتمع والعرف والتقاليد ، وكذلك التحرر من تقاليد النزعة التكعيبية بحيث يستطيع الفرد التعبير عن فكره دون الرجوع إلى أى قواعد عقلية أو جمالية .

---

(١) ظهرت هذه النزعة في بداية الأمر فى سويسرا وعرفت باسم حركة الدادا Dada ، ثم تسربت بعد ذلك إلى فرنسا فى عام ١٩٢٤ بيد أنها ظلت تدور فى نطاق العقل ولم تتجه إلى الفن .

٢ ـ الدعوة إلى رفض العقل الذى تسبب فى جلب الدمار والخراب على الانسان .

٣ ـ الدعوة إلى تمجيد القيم القديمة ، والعودة إلى حياة الطبيعة البسيطة الأولى .

وتعبر النزعة السريالية عن أحلام الفنان بطريقتين هما : الأول هو الرسم الحرفى الآلى من الطبيعة ، وهو رسم دقيق جدا مع خلق علامات ليست ذات معنى ، أما الثانية فهى تعبر عن أحلام الفنانين بطريقة غريزية تكشف عن رغباتهم الجنسية الدفينة ، وذلك من منطلق أن الفن تعبير غريزى . يعد سلفادور دالى ، وجورجيو دى شريكو ، وأندريه ماسون ممن يمثلون هذه النزعة .

نقد الفن السريالى :

لقد آثار المذهب السريالى الكثير من النقد فى تاريخ الفن ، كما اختلفت حوله الآراء ، فقد ذهب البعض إلى اعتباره فنا راقيا أصيلا فى حين نظر إليه البعض الآخر باعتباره ضربا من الفن الهابط العابث الذى لا قيمة له .

وفضلا عن ذلك فقد ذهب البعض الآخر إلى افتراض قصوره عن مخاطبة العامة ، واقتصاره على مخاطبة الطبقة المثقفة فنيا ، كما ترى بعض الآراء أنه لا يعبر عن ثمة معنى على الاطلاق ، وأنه لا يخاطب إلا العقول الخاصة القادرة على التجريد لأنه ينطوى على معانى مجردة ونواحى عقلية .

ولقد استطاع كل من نوعى الفن القديم والحديث أن يفرضا تقسيمها على

الجمهور بصفة عامة سواء كان عاديا أو عالى الثقافة ، لكن الفن السريالى أوفن القرن العشرين بصفة عامة أصبح مستعصيا على فهم الرجل العادى وهوما يمثل الغالبية العظمي من الجمهور .

وعلى هذا النحو أغلق الطريق بين الفنان والجمهور العادى لأن الأول أصبح يعبر عن موضوعاته بطريقة لا شعورية وغامضة لا يكاد يفهمها المتذوق العادى لأنها تعبر عن اتجاه الانسان إلى التحرر من كبت نفسه ، ومحاولة سيطرته على العالم " وعلى هذا النحو تتحرك دوافع الفنان الدفينة لرسم خطوط وأشكال تعبر عن رغباته وأحلامه وآماله التى تبدو فى صور خيالية خرافية صعبة الفهم على المشاهد (١) .

١١ ـ الاشعاعية : ـ Rayonism

ظهرت فى عام ١٩١٣ وهى تعتمد على ابراز عنصر الحركة ومن ثم تعمل على الربط بين الزمان والمكان (٢) حتى تظهر البعد الزمانى ، وسميت بالاشعاعية ، لأن الفنان يراعى ابراز الأشاعة اللونية فى أعماله التي تبدو على شكل خطوط (٣) .

١٢ ـ التركيبية Constructivism

وعلى عكس ما تذهب الواقعية الطبيعية ، ترى هذه النزعة التى نشأت

---

(1) Read . Herbert : Art Now p. 97:

(2) Ibid.

(3) Ibid.

عام ١٩٢٠ ضرورة تخليص الفن من المحاكاة والتقليد ، وتوجيهه في سبيل ابداع موضوعات جديدة ، والعمل على تركيب أشكال لا صلة لها بالواقع بحيث تتسم بالابتكار (١) .

وتجدر الاشارة إلى أن هذا الضرب من الفن يقوم على اعتبارين هامين هما : اعتبار الزمان الذى تبرزه الحركة ، والمكان الذى يكشف عنه الفراغ .

(1) Ibid.

الفصل الحادى عشر

تفسيرات الظاهرة الفنية والجمالية

* مقدمـة

١ ـ نظرية الإلهام ، والعبقرية

٢ ـ النظرية العقلية والفكرية

٣ ـ النظرية الإجتماعية

٤ ـ النظرية التأثيرية (الانطباعية)

٥ ـ النظرية النفسية فى التحليل النفسى

مقدمـــــه

يعد تفسير الظاهرة الفنية والجمالية ، وتأصيل الابداع الفنى من أعسر المشكلات التي تعرض على بساط البحث فى الاستطيقا ، ومن بين المشكلات التى تتعدد وتختلف فيها الآراء ، وذلك بسبب تعـــدد الآراء والنظريات حول تفسيرها .

وقد اتجهت الأبحاث الحديثة فى مجال الاستطيقا إلى محاولة تفسير موضوع التذوق والابداع الفنى ، كما اهتمت بدراسة العمل الفنى وأصله وطبيعته ، ودراسة الخيال ، وعلاقته باخراج الفكرة من حيز الذات إلى حيز الوجود ، وكذلك النظر إلى المشكلات الدائرة بين الباحثين حول الشكل والمضمون .

ولقد تعددت الآراء التي حاولت تفسير عملية الإبداع الفنى فمنها من ذهب إلى تفسيرها بالرجوع إلى الغيبيات والخرافات ، ومنها من تصور أن مصدرها الإلهام أو الايحاء من الآلهة ، كما ذهب البعض الآخر إلى تلمسها فى مسايرة العقل ، والاعتماد على نوره الفطرى ، فى حين أرجعتها بعض الآراء إلى قوة التأثير الاجتماعى أو الابداع الشخصى والابتكار أى الخلق الخاص ، أو ردها إلى سيكلوجية الانسان .

إن دراسة الفن والاستطيقا لا ينبغى لها أن تقف عند حد دراسة الفنان فحسب بل يجب أن تتعدى ذلك إلى البحث فى تأصيل العمل الفنى ودوافعه ، لأن المسائل المتعلقة به أهم من تلك المتعلقة بالفنان (١) .

ولما كان العمل الفنى – كما سبق أن بينا – يقوم على عناصر ثلاثة هى المادة والموضوع والتعبير ، فسوف نحاول فى هذا الفصل تتبع مسار النظريات التي حاولت تفسير ظاهرة خلق أو ميلاد العمل الفنى .

---

(1) Rusu. L : Essai Sur La Création Artistique, Alcan Paris 1935.

١ - نظريه الالهام أو العبقريه

يرى أتباع هذه النظرية أن الإلهام والعبقرية هما أساس الابداع الفنى ، لأنه يقوم عليهما فى المحل الأول وليس على الصنعة وهذا ماحدا ببعض الآراء القديمة إلى إطلاق لفظ « النبي » أو « الرجل الإلهي » على الفنـان بصفة عامة ، والشاعر بصفة خاصة (١) .

وقد عبر أفلاطون عن هذه النظرية خير تعبير فهو يذهب إلى أن مصدر الفن إلهام أو وحى يأتى للفنان من عالم مثالى فائق للطبيعة ، والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون (٢) ، كما ذهب فى محاورة بروتا جوراس إلى سرد أسطورة بروميثيوس ، وذهب فيها إلى أن الآلهة عندما أرادت توزيع الهبات زودت الحيوان بأسلحة تحميه من قسوة الطبيعة فى حين ظل الانسان أعزلا ضعيفـا بيد أن الاله بروميثيوس رحمـه وترفق به ، وغامر بسرق قبسا من النار من الآلهة وأهداه الانسان فعلمه الفنون (٣) .

ويذهب الدكتور محمد على أبو ريان إلى أن ربات الفنون التي تصـــور اليونان أنها منبع الفن والإلهام ليست إلا إشارات رمزية أسطورية فى

---

(١) زكريا ابراهيم : الفنان والانسان . ص . ٢٠ .

(2) Oeuvres De platon : Ion, Lysis, Protagoras, par E. Chambry Garnier Frères, Paris 1919. p. 13.

وأنظر كذلك محاورة أيون أو عن الالياذة ترجمة محمد صقر خفـاجة و د. سهير القلماوى ، القاهره ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ .

(3) Oeuvres De platon. protagoras.

محاورات أفلاطون ، ويبقى مصدر هذا الإلهام من الناحية الميتافيزيقية ـ يبقى ـ في الجمال بالذات وهكذا تصبح ربات الفنون الأسطوريات هن رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات ، وعلى هذا النحو يكون مصدر الفن في نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية عن الحس ، التي تتربع في عالم وراء عالمنا وهو « العالم المعقول » كأنما الأثر الفني يستمد جماله من مشاركته في مثال الجمال بالذات وتتحدد قيمته بمقدار تحقق هذه المشاركة وجمالها (١) وبذلك كان أفلاطون هو أول من توسع في الحديث عن الإلهـــام باعتباره مصدراً للفن ، وضربا من الانجذاب الإلهى ، ولهذا فقد صور الفنون بأنها ضرب من ضروب السكر التي تجعل من الفنان كأنه نبي يتكلم باسم الآلهة .

وعلى الرغم من محاولة أفلاطون تطبيق سياسة التوجيه الفني في مدينته ، وهذا دليل على أنه حاول الربط بين الفن والحياة الأخلاقية والمثالية ، بيد أنه كان يرمي من ذلك إلى تحقيق مثله الأعلى في الحياة الأخلاقية ، لأنه كان قد فصل في حقيقة الأمر بين الفن والحياة عندما جعل من الملهمات أو ربات الشعر مثلا ، ولا يمثل الشعراء إلا ظلال تنطق بصوتها في عالم الواقع (٢) .

أما أفلوطين فقد خلط الجمال باللاهوت ، وربط بينه وبين المبدأ الأوحد الذى يمثل الخير البحت ، الذى تصدر عنه الصور المشعة ، والله عنده هو مصدر الفن لأنه يفيض به على من سمت روحه وارتقت من الفنانين ، ولهذا

( ) أ . د. محمد علي أبو ريان ، فلسفة الجمال ، ص ١٠ .

(٢) مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة ص ١٢ .

يصبح الجمال المتحد بالله هو أكمل وأسمى جمال ، بينما تتناقص درجات كماله وسموه كلما ابتعدنا عن الجمال الإلهى ، وبمقدار هذا الابتعاد ، وعلى الفنان إذن أن يتطهر وأن يتسامى عن إدراك الجمال الجزئى ، وأن يصعد من عالمه مارا بمحطات روحية تمثل الأقانيم الثلاثة حتى يتحد بالله مبدأ الكون وسر عظمته ، ووحدته وجماله ، هنالك يلهمه الله من ضيائه ، ومن جماله أو يشهد الفنان الجمال العلوى الأبدى (١) .

وقد تأثر فلاسفة ولاهوتى العصر الوسيط بنظرية الإلهام والفيض عند أفلاطون وأفلوطين مثل القديس أوغسطين ، وسانت بازيل وغيرهم واستمرت نظرية الألهام والعبقرية حية نابضة منذ عصر اليونان ، وحتى ظهور الحركة الرومانتيكية التى تميزت بجموح العاطفة فى ميدانى الفن والأدب ، وعارضت سلطان العقل الذى قامت عليه الحركة الكلاسيكية من قبلها ، وبدأ القلب والإلهام اسهامه فى مجال الحياة الفكرية يغذيها ويجددها بمبدعات الفن والأدب الرومانتيكى .

وقد جاء فى العصر الحديث الكثيرون من الفنانين والشعراء الذين فسروا الابداع بالإلهام ، وتحدثوا عن الأرواح التى تهمس إليهم فى آذانهم بآياتها السحرية مثل الشاعر الفرنسى المعاصر بول كلودل paul Claudel الذى عبر عن الإلهام باعتباره حدسا دينياً أو إلهاما وكشفا صوفيا . فى حين ذهب نيتشه الذى لم يكن متدينا على الاطلاق إلى تصوير الإلهام بصورة برق مفاجىء

---

(١) أ. د. على عبد المعطى محمد : مشكلة الابداع الفنى رؤية جديدة ، دار الجامعات المصرية ١٩٧٧ ص ٤٣ .

ينير الطريق أمام الفنان فيسمح له بالرؤية . أما فيكتور هوجو فيقول في مناسبة العلاقة بين الإلهام والحلم : ـ « إن الأحلام هي النافذ التي تكشف للانسان عالم الخلود » [١] ، ويرى الشاعر الانجليزي كولردج Coleridge « أن الأشخاص العاطفيين هم الذين يصلون إلى الحقيقة »[٢] كما كان كيتس يقول : انه لا يثق في شيء ثقته « بوداد القلب » [٣] .

وقد آمن الرومانتيكيون بالأحلام إلى أبعد حد ، واعتبروها دعامة الهاماتهم الفنية ، وأصل الصلة بين الفنان، ووجدانه وبين العالم الخارجي .

وتذهب بعض الآراء في عرض نظرية الالهام والعبقرية إلى اعتبار الفنان مثل الشخص المصاب بالتجول أثناء النوم ، ولو أننا أيقظناه لقضينا على مقدرته الفنية ، ومعنى ذلك أن الفن إنما هو علم يقظة نستسلم له عن رضا وطواعية [٤] .

وبقدر ما اتسمت الرومانتيكية بالمشاعر الانسانية الفياضة والعاطفة القوية الجياشة ، وتأكيد الحلم والالهام فقد نمت النزعة الفردية ، وأيقظت الشعور بالذات ، يعبر فيشر عن وحدة وغربة الانسان في المذهب الرومانتيكي بقوله:

---

(1) Beguin : L'âme Romantique et le Rêve p.U.F. Paris 1946.

(2) Dela croix H : Psychologied l'Art Pairs, Alcan 1927, p. 186.

(٣) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ت. أسعد حليم ص ٧٣ ، ٧٤ .

(٤) زكريا إبراهم . فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٦٦ ص ٩٦ .

« لقد أصبح غريباً بين غرباء ، ومنفردا فى مواجهة اللا أنا الهائلة مما أدى إلى تقوية الشعور بالذات وتنمية الذاتية المزهرة [١] .

وقد انتهت الدراسات الخاصة بالابداع الفنى إلى اعتبارها حالة تحدث نجأة بدون تدخل من الارادة أو العقل ، فيقول الدكتور زكريا ابراهيم : « مهما كان من اختلاف الأدباء والفلاسفة فى تحديد معنى « الالهام » فانهم يجمعون على النظر إلى هذه الظاهرة الفنية الكبرى بوصفها حالة نفسية مفاجئة تأخذ بمجامع قلب الفنان ، وكأنما هي النسر الذى ينقض على حين فجأة ! وآية ذلك أن الالهام — فى نظرهم — يوقف المجرى العادى للوعى أو الشعور ، ويغير من الاتجاه العادى للتأمل أو التفكير ويكشف عن انعدام التناسب بين ما كان الفنان يفكر فيه وما انكشف له بغتة » [٢] .

وفى حالة الالهام يصبح الفنان كن انجذب صوفيا فيشعر بالغبطة الروحية التي تسمو به فوق مستوى البشر . وهكذا وكأن فيض القوة الابداعية قد جاء فغمره ، ومن ثم نراه يتوهم أنه قد أصبح فى حضرة القوة الإلهية نفسها [٣] .

٢ — النظرية العقلية

لقد ذهب العقليون مذهبا مختلفا عارضوا فيه أصحاب نظرية الالهام ، فقد ذهبوا إلى أن مصدر العبقرية في الفن لا تتعارض مع العقل بل هى فعل

---

(١) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٧٢ .

(٢) زكريا ابراهيم : الفنان والانسان ، ص ٢٢ .

(٣) المرجع نفسه .

بصير مستنير بحقيقة عقل ناضج واع قد امتلك زمام نفسه [١]

وقد لاقت نظرية الالهام والحدث الصوفى نقدا مريرا من جانب دعاة الصنعة والتنفيذ فقد ذهب عالم الجمال سوريو إلى أن الابداع الفنى يتوقف فى المقام الأول على القدرة على الصنعة والابداع ومن ثم فان الفن يتجه إلى خلق موجودات [٢].

أما دولاكروا فقد ذهب إلى أن الفن هو العاطفة المتمايزة وهو التماسك والترابط فى الموضوع الفنى ، ولما كان الموضوع الجمالى يحتاج إلى العاطفة فانه لا يكون فى حاجة إلى النشاط التركيبي الابداعى [٣].

ويذهب آلان إلى أن العمل الفنى هو القانون الأسمى فى طريق الابتكار [٤].

وتذهب بعض الآراء إلى استبعاد مفهوم القيمة من العمل الفنى مثل ماكس دسوار Max Dessoir الذى استبعد مفهوم القيمة ورأى أن العمل الفني هو الشيء.

أما فلدمان وهو يستبعد الركون إلى اللاشعور والحدس والالهام ويرى

---

(١) أ. د. محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ص ١٩٤٨ .

(2) Souriau, E · La CorresPondance des Arts. Flammariou Paris 1941. p. 929 – 30.

(3) Delacroix. H : Psychologie de l'Art Paris, Alcan 1927: p 143.

(4) Alain . systèmes des Beaux Arts p. 11.

أن العلم بالصور يظل لا شعوريا عند الفنان فى خلال مرحلة الابداع فانه لا يستمر على هذا الحال طويلا فسرعان ما ينتقل إلى مجال الفن أى المجال التطبيقى ... فان الاستطيقا تمثل العلم النظرى فى مقابل العلم التطبيقى المقابل له » (١).

وفضلا عن هذه الآراء فقد ذهبت بعض الاتجاهات تؤكد واقعية العمل الفنى ، وتركز على جوهر نشاطه البنائى أو التأسيسى وتقلل من شأن الحدس والالهام ، والكشف مثل آراء كروتشه أو بيرجسون المثالية . فقد عارض بايبه المثالية ورأى أن العمل الفنى ضرب من الواقعية التى تشير إلى انهيار المثالية (٢)

وهكذا يرفض بايبه وغيره المناهج المثالية ، ويتفقوا حول تأكيد حقيقة واحدة هى رفض دعاوى الحدس والالهام أو الكشف الصوفى الذوقى ، فالعمل الفنى لا يتمثل فى الوجد الصوفى أو الحدس الدينى أو الاشراق الإلهى بل هو صنعة وجهد تكنيكى فى تنظيم المادة الخام .

أما شارل لالو فانه يرى أن الفن يمثل الانضباط والاتزان (٣) . كما يذهب دولاكروا نفس المذهب ويقول « ليس العمل الفني هو مجموعة المصادفات أو الاشرقات الإلهية ، لكنه ثمرة القدرة التركيبية التى تظهر فى

(1) Feldman, V : l'Esthétique Francaise Contemporains, Alcan Paris 1936. pp. 73 – 74.

(2) Bayer, R : Essai Sur la Méthode en Esthétique, 1953 p. 112.

(3) Lalo, Ch : L'Art et la Morale p. 169.

التنظيم والصناعة (١) .

وقد أجمع أتباع الاتجاه العقلى على أن الفكر هو مصدر الابداع الفنى ، وأنه لا يسمو مالم ينبع من العقل وتأملاته المجردة ، كما أنه لا يخلق إلا بعد روية وتصميم وتنفيذ ، فنحن نجد مثلا أن بسكال يرى أن عظمة ومجد الانسان إنما يكمنان فى الفكر ، وأن الانسان بدون فكره هو كائن ضعيف هزيل منحط لا قيمة له لكنه بفكره يستطيع أن يتمثل العالم كله » (٢) .

أما كانت فانه يرجع العمل الفنى إلى قوانين وشروط أولية apriori سابقة على التجربة ، وليست آتية من عالم مثالى يتجاوز التجربة الانسانية لكنها تشتق من قوانا الادراكية . وقد سبق أن أشرنا إلى أنه أخضع العمل الفنى إلى أربعة شروط هى الكيف والكم والترابط والحالة (٣) ، وعن طريق هذه القوانين الأولية التى وضعها كانت يصبح الشكل الفنى منبثقاً من القوى الإدراكية للانسان ، وخاضعاً لها لا إلى شخصية الفنان ، وهو يؤكد على موضوعية الأحكام الجمالية عندما يرجعها إلى شروط تشتق من طبيعة النفس ، وتقوم على التفكير أو التطبيق .

أما الفن عند هيجل فهو محصلة الفكر شأنه فى ذلك شأن المنطق والطبيعة وفلسفة الروح . وعنده لا توجد معرفة أو وجود دون فكر وعقل ، كما أنه لا يوجد ابداع بدون فكر كذلك .

---

(1) Delacroix. H : Psychologie de l'Art p. 150.

(2) Pascal : Blaise, Pensées secvi P.n, 348 P. 195,

(3) Basch. V : Essai Critique Sur l'Esthéthétique de Kant, Paris Alcan 1934. p. 69.

والفن عند هيجل هو الروح التى تتأمل ذاتها فى حرية كاملة و الإنسان فى تصوره يحتاج للفن لأنه يحتاج لتأمل ذاته ، وتصور ذاته لذاته . وعلى هذا النحو يربط هيجل بين مسألة الإبداع الفنى وبين مذهبه العقلى المتسم بالمعقولية .

ويرى جويو أن الصفة الأساسية التي يمتاز بها الشاعر هي فى جوهرها الصفة الأساسية التي يمتاز بها الفليسوف (١).

وهكذا يحاول جويو أن يجمع بين صفات الفيلسوف والفنان باعتبار أنهما يعتمدان على الفكر (العقل) وهو يؤكد رأيه فى قوله : « كاد النظر والعمل فى المتع الفنية الكبرى أن يتحدى فالشاعر والموسيقى والمصور يشعرون بلذة قصوى حين يخلقون أو يتصورون أو ينتجون ماسوف يتأملون حتى أن متعة السامع أو المشاهد تكون على قدر مشاركته فى العقل وعدم إقتصاره على القبول »(٢) .

يؤكد جويو دور الفنان فى إبراز الوحدة بين والإنسان والطبيعة بقوله: « ... كلما تقدمنا فى الزمن إزداد علمنا بهذه الوحدة الأصيلة بين الإنسان والطبيعة هذه الوحدة التي أحسها الشعراء (٣).

٣ — النظرية الإجتماعية

يبرر أتباع النظرية الاجتماعية الدور الذى يلعبه المجتمع فى

(١) جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص١٥٢ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٥ .

(٣) المرجع نفسه ص ١٧٠ .

مسألة الإبداع الفنى، ومن أمثال هؤلاء تين، ودرركيم . ويرى الاجتماعيون أن الفن ظاهرة إجتماعية نسبية لأنها تخضع للظروف الاجتماعية، ولظروف الزمان والمكان والسلالة، ولهذا فانه عمل يتميز بتعدد المدارس والمذاهب، ومن ثم فانه لا يرجع إلى أى عبقرية أو أحلام فردية، أو إتجاهات عقليـة لكنه يرجع فى المحل الأول إلى الجمهور (النحن) الذى يوجه الفن ويصدره، بيد أن هذه النظرية الاجتماعية لم تغالى فى أثر المجتمع إلى الحد الذى يقلل من دور الابداع الشخصى، أو الأصالة الفردية للفنان .

وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية إلا أن هذه المدرسة لا تنكر الأصالة الفنية التي تكون لدى الفنان، والتي يتمكن عن طريقها من تعيير وتطوير الفن أو يقوم بعمل تأليفات لم تكن مدركة من قبل مع أنها تكون موجودة فى المجتمع ومشتقة من كيانه » (١) .

٤ – النظرية التأثرية (الانطباعية)

يذهب التأثريون إلى توضيح أثر الضوء على الأجسام . وهم يعارضون أتباع المذهب الاجتماعى فى الفن، على إعتبار أن الأخير لا يفسر بتأثير المجتمع ولا يرد إلى أى من الاتجاهات التى ينشأ في أحضانها لأن العمل الفنى وليد ذاته التي يعبر عن أصالتها وتفردها .

والابداع الفنى عند التأثريين لا يتم إلا من خلال الأداء الفنى الذى يعبر عن روح الفنان وأصالته الخاصة التى تتفرد بالتعبير عنها فى عزلة عن القيادات

(١) أ . د محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ص ١٥١

المحيطة سواء كانت إجتماعية أو عقلية أو غيرها .

٥ ـ نظرية التحليـل النفسى

يتزعم هذه النظرية فرويد وهى ترجع العمل الفنى إلى خبرات الفنـــان النفسية . ويذهب فرويد إلى أن الفنان يمثل شخصاً مريضا نفسيـا أو « عصابى » ولا تتعدى أعماله الفنية سوى وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية المكبوتة وعلى هذا النحو فإنه ينظر للفن باعتباره ظاهرة نفسية أخرى مثل العصاب أو الحلم . فالفنان يخلق عالمـا من الفن يحاول به أن يستبدل برغبته المتقدة رغباتاً أخرى غير جنسية ، وكـأنه يحاول التسامى عن طريق ذلك برغبته الجنسية الجامحة إلى مجالات رمزية أو صورية أكثر سموا من الحاجة الجنسية .

وهكذا فان الفنان يحاول لاشعوريا إشباع جميع رغباته وميوله الجنسية المكبوتة عن طريق الفن الذى ينحه تشكيله له القوة والشهرة والعظمة الـتى يتصور أنه يحياها بالفعل فى واقع الأمر .

وهنا يحدث الإشباع الذى يسعى إليه الفنان ، وهو فى ذات الوقت يعمل على راحة ومتعة المتذوقين الذين يسعون إلى إشباع مظاهر الكبت فى رغباتهم اللاشعورية فتتحقق متعتهم .

وعلى هذا النحو يحقق عن طريق فنه مالا يستطيع أن يحققه عن طريق خياله من شرف وقوة وحب نساء (١).

---

(1) Freud S : A General Introduction To Psycho - Analysis G. C. P. 1943. P 328.

ويعطى فرويد مثالا على نظريته فى التحليل النفسى للفنان بالفنان ليوناردوا دافنشى الذى تصور قصة حياته تأييداً لنظريته فى الصلة بين الفن والكبت الجنسى فقد نشأ إبنا غير شرعيا ، وهذا ما دفعه إلى الارتباط بوالدته ، كما جعله يفشل فى تكوين علاقات عاطفية مع جنس النساء مما دفعه لممارسة الشذوذ الجنسى مع أصدقائه ، وأكبر دليل على حالته هذه ماتبرزه أعماله الفنية من إبتسامات عذرية ممثلة فى إبتسامة الموناليزا (الجيوكندة) أو خلطه بين الذكورة والأنوثة كما فى لوحة يوحنا المعمدان ، ولما انغلق الباب أمام هذا الفنان لممارسة حياته العاطفية والجنسية نظراً لظروف نشأته وتربيته وما ترسب فى لاشعوره من كبت جنسى وعاطفى . فان الفنان لم يجد ما ينفث به عن هذه الرغبة سوى أعماله الفنية التى عبر فيها عما يجول فى لاسعوره من رغبة جنسية مكبوتة (١) .

ويذهب فرويد إلى أن دراسته للابداع الفنى والفنان لم تنصب على دراسة دافنشى باعتباره فنانا ، بل باعتباره إنسانا فدراسته هذه لاتعنى إلا عرض للرجل من ناحية الباثوجرافيا (أى وصف المرض النفسى) (٢).

وقد إتفق فرويد ويونج فى مسألة إرجاع الإبداع الفنى إلى اللاشعور مع إختلافات تتفق ومذهب كل فى اللاشعور (٣). فقد رآة الأول أنه مكتسبا

---

(1) Freud S, Leonardo davinci, London Kegan paul 1932. p. p 90 - 96.

(٢) مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى ص ١٩ .

(٣) المرجع نفسه ص ١٨ .

نتيجة الكبت بعض المشاعر التي يحسها الفرد في حياته ، في حين رآه يونج موروثا ينحدر إلينا من أسلافنا البدائيين نتيجة لما تركته تجارب الحياة في نفوسهم من أثر .

---

(١) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

ثبت بالمراجع العربية والأجنبية

أولا : ثبت المراجع العربية

١ — أفلاطون : الجمهورية ت د. فؤاد زكريا ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٨ .

٢ — ———— : فايدروس أو عن الجمال ت أ. د. أميرة حلمى مطر ، دار المعارف ١٩٦٩ .

٣ — ———— : فيدون ، ترجمة عباس الشربينى ، ومراجعة د. على سامى النشار جزء (١) .

٤ — أرسطو . فن الشعر ت د. عبد الرحمن بدوى .

٥ — إروين إدمان : الفنون والانسان ت حمزة محمد الشيخ ، دار النهضة العربية ١٩٦٥ .

٦ — أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ت فؤاد زكريا مراجعة أحمد خاكي ، حـ (١) دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧ .

٧ — إرنست فيشر : ضرورة الفن ت أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧ .

٨ — إميل دوركيم : التربية الأخلاقية، ت د. السيد محمد بدوى مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٥ .

٩ — بنروبى أ. : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة فى فرنسا ت د. عبد الرحمن بدوى جـ ٢ ، دار النهضة العربية القاهرة ١٩٦٧ .

١٠ ـ بندتو كروتشه : المجمل في فلسفة الفن ، ت سامى الدروبى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٤٧ .

١١ ـ جون ديوى : الفن خبرة ، ت د. زكريا ابراهيم ، مراجعة وتقديم د. زكي نجيب محمود ، دار النهضة العربية ١٩٦٣ .

١٢ ـ جورج سنتيانا : الاحساس بالجمال ، ت د. محمد مصطفى بدوى ، مراجعة وتصدير د. زكي نجيب محمود .

١٣ ـ جيروم ستولينتز : النقد الفنى دراسة جمالية وفلسفية ، ت د فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٢ ١٩٨١ .

١٤ ـ جويو ، جان مارى : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ت سامى الدروبى ، دار الفكر العربى .

١٥ ـ حلمى المليجى : سيكلوجية الابتكار ، دار المعرفة الجامعية ، ط ٣ الاسكندرية ١٩٨٤ .

١٦ ـ دنيس هويسمان : علم الجمال (الاستطيقا) ت أ.د. أميرة حلمى مطر م. د. أحمد فؤاد الأهوانى ، القاهرة ، دار احياء الكتب العربية ١٩٥ .

١٧ ـ ديكارت : مبادىء الفلسفة ، ت عثمان أمين ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٩ .

١٨ ـ ــــــــــ : التأملات فى الفلسفة الأولى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٩ .

١٩ — ديماند م. س. : الفنون الاسلامية ، ت أحمد محمد عيسى ، م. د. أحمد فكرى ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٣ .

٢٠ — زكريا ابراهيم : الفنان والانسان ، مكتبة غريب ، د. ت.

٢١ — .... : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، الفجالة د ت.

٢٢ — .... : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٦٦

٢٣ — ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى ، ترجمة ، القاهرة ١٩٦٢ .

٢٤ — أ. د. على عبد المعطى محمد : الابداع الفنى (رؤية جديدة) ، دار الجامعات المصرية ١٩٧٧ .

٢٥ — عائدة سليمان عارف : مدارس الفن القديم ، دار صادر ، بيروت لبنان ١٩٧٢ .

٢٦ — أ. د محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ١٩٨٥ .

٢٧ — محمد زكي العشماوى : فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر . دار النهضة العربية ، ١٩٨٠ .

٢٨ — محمد صدقى الجباخنجى الحس الجمالى ، دار المعارف بالاسكندرية ، ١٩٨٣ .

٢٩ — .... : الموجز فى تاريخ الفن ، دار المعارف ١٩٨٠ .

٣٠ — مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى — فى الشعر خاصة — دار المعارف بمصر ١٩٥١ .

٣١ — مصرى عبد الحميد حنورة : الأسس النفسية للابداع الفنى — فى الرواية — الهيئة المصرية العامة للكتاب ٩٧٩ .

٣٢ — مجموعة من علماء الجمال السوفيت : مشكلات علم الجمال الحديث ، قضايا وآفاق ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٩ .

٣٣ — محمد مصطفى حلمي : الحب الإلهى فى التصوف الاسلامى ، المكتبة الثقافية ، ١٩٦٠ .

٣٤ — أ. د. نازلى اسماعيل حسين : الفلسفة المعاصرة ، مكتبة الحرية الحديثة ، عين شمس ، ١٩٨٢ .

٣٥ — هربرت ريد : الفن والمجتمع ، ت فارس مترى ضاهر ، دار القلم بيروت ، ١٩٧٥ .

٣٦ — هنرى د أيكن : عصر الايدويولوجية ، ت فؤاد زكريا ، مراجعة د. عبد الرحمن بدوى ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ٩٦٣ .

٣٧ — يحيى مصطفى حمودة : التشكيل المعمارى ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٧

٣٨ — ———————— : نظرية اللون ، دار المعارف ، ١٩٨١ .

ثانيا : ثبت المراجع الأجنبية

1 — Alain : **Élements de philosophie** France. Imprimerie Arrault 1926 .

2 — « : **Système des Beaux - Arts,** Imprimerie Bussière Editions Gallimard paris 1926.

3 — « : **Vingt Lecons Sur Les Beaux - Arts,** paris Gallimard, 8 éd 1931.

4 — Bayer. R : **Essai Sur La Mélhode en Esthétique.** 1953.

5 — Bergson, H : **Essai Sur Les Données Immédiate de La Conscience** 17 eÉ Librairie. Félix Alcan. Paris 1930

6 — « « **Le Rire,** Alcan, Paris 1946.

7 — Beguin, Albert : **Pascal Par Luì même** ecrivains de toujours Paris 1964.

8 — Bertaux; E : **Études D'Histoire et D'Art,** Hachette, Paris 1911

9 — Basch; V : **Esthétique de Kant,** Alcan, Paris 1920.

01 — « « : **Essai Critique Sur L'Esthétique** de Kant, paris Alcan 1934.

11 — Cassou; J : **Situation de L'Art Moderne,** Editeur de Minuit, paris 1950.

12 — Croce B : **Brévaire de Esthétique** payot paris 1923

13 — « « : **Esthétique Comme Science de L'Expression et Linguistique Génerale** Paris. Gired Brière 1904.

14 — Chambry. E : **Oeuvres De platon Ion. phèdre,** Ou de la Beauté 1919.

15 — Camus. A : **L'Homme Révolté,** paris Gallimard 1951.

16 — Cuivillier; A : **Précis De philosophie Esthétique** Librairie Armand, Colin paris 1954.

17 — Dela Croix. H : **Psychologie de L'Art**, paris Alcan 1927

18 — Du Ffrenne; M : **Phénoménologie de L'Expérience** Esthétique vol 1 p.u.f paris 1953.

19 — Descartes R : **Discours de la Mélhode**, Oeuvres de Descartes, MJules. p.u.f paris 1937.

20 — « « R : **Compenduim Musica Oeuvers** de Descartes ch. A.P.T.

21 — « « R : **Principes** : A.T. Tome IX paris 1910

22 — Dewey. John : **Art as Experience.** N.Y. 1939

23 — Dnderot. D : **Essai Sur La peinture,** Oeuvres Cariner. p.uf. 1953

24 — Durkhiem E : **De La Division du Travail Social,** paris, Librairie Felix Alcan.

25 — Feldman. V : **L'Esthétique. Francaise** Alcan, paris 1936.

26 — Fry - R : **Vision and Disign** N.Y M.S.A Meridia 1956.

27 — Freud. S : **A General Introduction To psycho - Analysis**

28 — « « : **Leonardo de Vinci,** London Kegan, paul 1932

29 — Gaultier - P : **Le Sens De L'Art** 3É paris Alcan 1908.

30 — Gilbert. K; Kuhn; K : **History of Esthetics.** U.S.A NY Macmillan 1939.

31 — Hauser. A : **The Social History of Art.** Routledge, Kegan, Paul London. 1951.

32 — Huisman. D : **L'Esthétique,** Paris p.u.f. 1954.

33 — Hegel; G : **phénoménologie de L'Esprit.** Aubier 1939.

34 — Kant; E : **Critique du Jugement** Vrin 1914.

35 — Lalo; ch : **Introduction à L'Esthétique,** paris. Colin 1912.

36 — « « : **Notion d'Esthétique** p.uf paris 4 eéd 1952

37 — « « : **L'Esthétique Expérimentale Contemporaine,** Alcan paris 1908.

38 — « « : **L'Art et Lavie Sociale,** Paris Doin 1921.

39 — « « : **L'Art et La Morale** paris, Alcan, 1922.

40 — Leibniz G : **The Monadology.** Carr. H.W. Los Angelos 1930.

41 — « « : **Théodicée :** paul Janet 3é E paris Hachette 1848

42 — Malraux; A : **La Création Artistique** Gallimard 1955.

43 — « « : La Monnaie de L'Absolue paris Gallimard 1951.

44 — Mesnard; J : **Pascal, Hatier** paris 1951.

45 — Malebranche. N : **Entretiens sur La Métaphysique, et sur la Religion,** par. Poul Fontana. Librairie Arnauld colin, paris 1922.

46 — Munro; th : **Les Arts et Leurs Relations.** Mutuelles p.u.f france 1954.

47 — Platon : **Protagoras.** chambry. Garnier Frères, paris 1919.

48 — Pascal. B : **Les pensées,** p.u.f paris. 1943.

49 — Rusu; L : **Essai Sur La Création Artistique Alcan,** paris. 1945.

50 — Read. H : **The philosophy of Modern Art.** U.S.A Farwcett.

51 — « « : **Art Now,** London, Faber. 1960.

52 — « « : **Art and Industry** London 1944

53 — « « : **Art and Society** London. Faber 1954

54 — Souriau; E : **La Correspondance** des Arts Flammarion paris 1941.

55 — « « : **L'Avnir de L'Esthétique** paris. Alcan 1929.

56 — Schopenhauer; A : **The world as will and Representation.** T. by E.F.J payne. U.S.A Dover Publications, INC NY 1966

57 — Santayana; G : **Reason in** Art N.Y U.S.A Scribner 1923

58 — « « : **The Sense of Beauty** N.Y. U.S.A 1955.

59 — Scruton. R : **From Descartes to wittgenstien, Ashort History of Modern philosophy** London. Boston. 1981.

60 — Stace W.T : **The philosophy of Hegel,** Dover publication. U. S.A ch (1) Art 1923.

61 — Taine; H : **Philosophie de L'Art,** paris. Librairie Hachette. Vol 1 1865.

62 — Wilenski. R. H : **An Outline of English painting** London. 1947.

المحتـــويات

الموضوع	رقم الصفحة
إهداء	٣
قرآن كريم	٥
تصدير	٧ – ١٦
الفصل الأول النشأة التاريخية لفلسفة الجمال في العصرين اليوناني والوسيط	٧ – ٧٣
* تمهيد	١٩ – ٢٤
١ – العصر اليوناني	٣٤
أ – سقراط	٣٤ – ٣٦
ب – أفلاطون	٣٦ – ٣٧
١ – الجمال موضوع محاورات أفلاطون	٣٧ – ٣٨
٢ – مراحل بلوغ الجمال المطلق	٣٨ – ٤٣
٣ – الجميل في ذاته	٤٤ – ٤٥
٤ – الحب الأفلاطوني (المثالي)	٤٥ – ٤٨
٥ – أفلاطون والفن الجميل	٤٨ – ٤٩
٦ – الجمالية الموضوعية المثالية	٤٩
٧ – الفنون عند أفلاطون	٤٩ – ٥٤
٨ – الجمال المثالي	٥٤ – ٥٥
حـ – أرسطو	٥٥ – ٥٧
١ – الفن والمحاكاة عند أرسطو	٥٧ – ٥٨

الموضوع	رقم الصفحة
٢ ـ نظرية المحاكاة بين أفلاطون ، وأرسطو	٥٨ ـ ٦٢
د ـ أفلوطين	٦٣ ـ ٦٤
٢ ـ العصر الوسيط	
* تمهيد	٦٥
أ ـ فلسفة الجمال عند المسلمين	٦٥ ـ ٧٠
ب ـ فلسفة الجمال عند المسيحيين	٧١ ـ ٧٣
الفصل الثانى	
تصور الجمال فى العصر الحديث	٧٧ ـ ١٧٣
* مقدمة	٧٧ ـ ٧٨
١ ـ تصور الجمال عند ديكارت	٧٨ ـ ٩٤
٢ ـ ليبنتز	٩٤ ـ ٩٨
٣ ـ بسكال	٩٨ ـ ١٢١
٤ ـ مالبرانش	١٢١ ـ ١٢٢
٥ ـ باومجارتن	١٢٢ ـ ١٢٤
٦ ـ وليم هوجارت	١٢٤ ـ ١٣١
٧ ـ ادموند بيرك	٣١ ـ ١٣٢
٨ ـ كانت	١٣٢ ـ ١٣٨
٩ ـ شيلر	١٢٨ ـ ١٤٠
١٠ ـ شيلنج	١٤٠ ـ ١٤٢
١١ ـ هيجل	١٤٢ ـ ١٥٦

الموضوع	رقم الصفحة
١٢ ـــ شوبنهور	٥٦ ـــ ١٧٣
الفصل الثالث	
في معنى الاستطيقا	١٧٧ ـــ ٢١٧
١ ـــ معنى لفظ علم الجمال « الاستطيقا »	٧٧ ـــ ١٨٥
٢ ـــ أهداف عالم الاستطيقا	١٨٥ ـــ ١٨٦
٣ ـــ بين فلسفة الجمال ، وفلسفة الفن	١٨٦ ـــ ٢١٢
٤ ـــ الفوارق النوعية التي تميز العمل الفني عن العمل الصناعي	٢١٢ ـــ ٢٠٧
الفصل الرابع	
العمل الفني الجمالي بين	
الفكرة المبدعة ، والتنفيذ الصناعي	٢٢١ ـــ ٢٦٣
* مقدمة	٢٢١ ـــ ٢٢٢
١ ـــ كروتشه : الفن حدس وعيان	٢٢٣ ـــ ٢٣١
٢ ـــ آلان : الفن تنفيذ وإنتاج	٢٣١ ـــ ٢٣٤
٣ ـــ سوريو : الفن ووحدة النشاط الفني والصناعي	٢٣٥
٤ ـــ فيكتورباش : الفن لهو	٢٣٥ ـــ ٢٣٦
٥ ـــ سنتيانا : الفن جمال ولذة	٢٣٦ ـــ ٢٣٧
٦ ـــ جون ديوى : الفن خبرة	٢٣٨ ـــ ٢٤٣
٧ ـــ أندريه مالرو : الفن حرية وإبداع	٢٤٣ ـــ ٢٥٣
٨ ـــ كامى : الفن تقبل وتمرد	٢٥٣ ـــ ٢٦٣

الموضوع	رقم الصفحة

الفصل الخامس

الاتجاهات النظرية والتجريبية فى علم الجمال الحديث	٢٦٧ — ٢٩٩
مقدمة :	٢٦٧ — ٢٦٩
أ — الإتجاه النظرى الميتافيزيقى	٢٧٠
١ — بندتو كروتشه	٢٧٠ — ٢٧٢
٢ — رسكن	٢٧٢ — ٢٧٤
٣ — تولستوى	٢٧٤
٤ — نيتشه	٢٧٥
٥ — سنتيانا	٢٧٥ — ٢٨٠
ب — الإتجاه التجريبي :	٢٨١
١ — فخنر	٢٨١ — ٢٨٤
٢ — فونت	٢٨٤ — ٢٨٥
٣ — هربرت سبنسر	٢٨٥ — ٢٨٦
٤ — تين	٢٨٦ — ٢٨٨
٥ — دوركيم	٢٨٨
٦ — شارل لالو	٢٨٩
٧ — ايتين سوريو	٢٨٩ — ٢٩٩

الفصل السادس

مدارس الأستطيقا	٣٠٣ — ٣١٧
١ — آراء المدارس حول طبيعة الجمال	٣٠٣

الموضوع	رقم الصفحة
* الطبيعة والفن	٣٠٤ – ٢١٢
أ ـ الموقف الموضوعى	٣١٢ – ٣١٤
ب ـ الموقف الذاتى	٣١٤ – ٣١٥
حـ ـ الموقف الموضوعى الذاتى	٣١٥ – ٣١٧
الفصل السابع	
مناهج الاستطيقا	٣٢١ – ٣٢٢
* مقدمة	٣٢١
١ ـ الموقف اللامنهجى	٣٢٢
أ ـ المتصوفة	٣٢٢
١ ـ رسكن	٣٢٢ – ٣٢٣
٢ ـ برجسون	٣٢٣ – ٣٢٥
ب ـ التأثريون	٣٢٥ – ٣٢٧
٢ ـ الموقف المنهجى	٣٢٧ – ٣٢٨
أ ـ التجريبيون	٣٢٨
١ ـ فخنر	٣٢٨
٣ ـ المناهج	٣٢٨
أ ـ المنهج الوضعى التحليلى	٣٢٨ – ٣٢٩
ب ـ المنهج الوصفى	٣٢٩ – ٣٣٠
حـ ـ المنهج الدجماطيقى والنقدى	٣٣٠ – ٣٣١
د ـ المنهج المعيارى	٣٣١

الموضوع	رقم الصفحة
هـ ـ المنهج التكاملي	٣٣١ ـ ٣٣٢
الفصل الثامن	
نشأة الفـــن	٣٣٥ ـ ٣٤٧
* مقدمة	٢٣٥ ـ ٢٣٧
. الآراء المختلفة حول نشأة الفن	٣٣٨
١ ـ الفن ، والظاهرة الاجتماعية	٣٣٩ ـ ٢٤٣
٢ ـ الفن ، والظاهرة النفسية	٣٤٣ ـ ٣٤٤
٣ ـ الفن ، والنشاط الارستقراطى	٣٤٥
٤ ـ الفن ، والنشاط الإقتصادى	٣٤٥ ـ ٣٤٦
٥ ـ الفن ، وحالة الحرب	٢٤٦ ـ ٣٤٧
٦ ـ الفن ، والدين	٣٤٧
الفصل التاسع	
عناصر العمل الفنى	٣٥١ ـ ٣٥٩
* مقدمة	٢٥١ ـ ٢٥٢
١ ـ المـــادة	٣٥٣ ـ ٣٥٢
٢ ـ الموضوع	٣٥٦ ـ ٣٥٧
٣ ـ التعبير	٢٥٨ ـ ٣٥٩
الفصل العاشر	
مدارس الفـــن	٢٦٣ ـ ٣٨٠
* مقدمة	٣٦٣ ـ ٣٦٤

الموضوع	رقم الصفحة
* مدارس الفن بين شخصية الفنان ، والتطور الحضارى	٣٦٥ – ٣٧٠
١ – الكلاسيكية	٣٧٠
٢ – الرومانسية	٣٧٠
٣ – الواقعية	٣٧١
٤ – التعبيرية	٣٧٢
٥ – الإنطباعيه (التأثيرية)	٣٧٣
٦ – الرمزية	٣٧٤
٧ – الوحشية	٣٧٥
٨ – البدائية	٣٧٦
٩ – التكعيبية	٢٧٦ – ٣٧٧
١٠ – السريالية	٣٧٧ – ٣٧٨
* نقد الفن السريالى	٣٧٨ – ٢٧٩
١١ – الإشعاعية	٢٧٩
١٢ – التركيبية	٣٧٩ – ٣٨٠

الفصل الحادى عشر

تفسيرات الظاهرة الفنية والجمالية	٣٨٣ – ٣٩٦
٥ مقدمة	٣٨٣
١ – نظرية الإلهام ، والعبقرية	٣٨٤ – ٣٨٨
٢ – النظرية العقلية	٣٨٨ – ٢٩٢
٣ – النظرية الإجتماعية	٣١٢ – ٣٩٣

الموضوع	رقم الصفحة
٤ ـ النظرية التأثيرية (الإنطباعية)	٢٩٣ – ٣٩٤
٥ ـ نظرية التحليل النفسى	٣٩٤ – ٣٩٦
ثبت بالمراجع العربية والأجنبية	٣٩٩ – ٤٠٦
المحتـــويات	٤٠٧ – ٤١٦

تم الكتاب بحمد الله

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA مكتبة الإسكندرية

Bibliotheca Alexandrina
0451459